Zur Erzähltechnik in den „Histoires comiques" des 17. Jahrhunderts (Sorel - Furetière)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Gerhard Goebel

aus Berlin

Berlin 1965

Druck:

ERNST-REUTER-GESELLSCHAFT
der Förderer und Freunde der Freien Universität Berlin e.V.

DISSERTATIONS-DRUCKSTELLE

1 Berlin 33, Garystr. 45

Zur Erzähltechnik in den „Histoires comiques" des 17. Jahrhunderts (Sorel - Furetière)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Gerhard Goebel

aus Berlin

Berlin 1965

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

Berichterstatter: Prof. Dr. W. Pabst
Prof. Dr. E. Loos

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juni 1965

Inhaltsverzeichnis

		Seite
	Literaturverzeichnis:	
	Gegenstände der Analyse	5
	Texte	5
	Kritische Abhandlungen	12
	Artikel in Zeitschriften und Sammlungen	15
	Abkürzungen	19
I.	EINLEITUNG	
	Vorbemerkung	20
	Romantheorien im 17. Jahrhundert	21
	Neuere Romantheorien	29
	Kritische Literatur zu Sorel und Furetière	35
II.	SOREL'S ERZÄHLTECHNIK	
	Der Erzähler im Francion	38
	Der Erzähler im Berger Extravagant	51
	Der Erzähler im Polyandre	75
	Subjektivierendes Erzählen im Francion	94
	Subjektivierendes Erzählen im Berger Extravagant	101
	Subjektivierendes Erzählen im Polyandre	109
	Objektives Erzählen im Francion	121
	Objektives Erzählen im Berger Extravagant	129
	Objektives Erzählen im Polyandre	135
III.	Der Erzähler vor Sorels Francion und Berger Extravagant	145
	Erzähltechnik von d'Urfé und Sorel bis zu Mlle de Scudéry und Scarron	155
IV.	FURETIÈRES ERZÄHLTECHNIK IM ROMAN BOURGEOIS	
	Inhalt und Vorreden	171
	Romankritik im Roman und Haltung des Erzählers	176
	Subjektivierendes Erzählen im Roman Bourgeois	198
	Objektives Erzählen im Roman Bourgeois	206
V.	SCHLUSS	219
	Anmerkungen	227

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547201_0019

LITERATURVERZEICHNIS

Gegenstände der Analyse

SOREL, Charles: Histoire comique de Francion. Erstausgaben: Paris 1623 (7 Bücher), 1626 (11 Bücher), 1633 (12 Bücher). Neuausgabe in: Romanciers du XVIIe siècle. Einl. und Anmerkungen von Antoine Adam. Bibl. de la Pléiade, 1958. (BA).

Le Berger Extravagant, où parmy des Fantasies amoureuses on void les impertinences des Romans et de la Poesie. Erstausgabe: Paris 1627/8. BA: Titel wie oben; Bd. I: 1. u. 2. Teil, gesondert paginiert; Bd. II: 3. Teil und "Remarques", gesondert paginiert. Rouen, chez Jean Osmont le Jeune, 1639.

Polyandre, histoire comique. 2 Bde. Paris, chez la vefve Nicolas Sercy, 1648.

FURETIÈRE, Antoine: Le Roman Bourgeois, ouvrage comique. Erstausgabe: Paris 1666. Neuausgabe von Georges Mongrédien, Club du meilleur livre, Paris, ohne Jahresangabe (1955). (BA).

Texte

AMADIS DE GAULE Le premier livre d'Amadis de Gaule, mis en François par le Seigneur des Essars, Nicolas de Herberay. Erstausgabe 1540. BA: Lyon, François Didier, 1577.

ARIOSTO, Ludovico: Orlando furioso. Erstausgabe 1516. Neuausgabe von Santorre Debenedetti u. Cesare Segre. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960. (BA).

d'AUBIGNAC, François Hédelin, abbé: Macarise, ou la Reine des Isles fortunées, 2 Bde. Paris, J. Du-Brueil, 1664.

d'AUBIGNÉ, Agrippa: Les Avantures du Baron Faeneste. Au dezert (sic!), imprimé aux depens de l'autheur. Erstausgabe 1617. BA: wie oben, 1630.

d'AUDIGUIER, Vital: Histoire tragécomique de nostre temps, soubz les Noms de Lysandre et Caliste. Paris, Toussainct du Bray, 1615.

BANDELLO, Matteo: La Quarta Parte de le Novelle del Bandello nuovamente composte. Lyon, Alessandro Marsilij, 1573. (BA). Neuausgabe in: Matteo Bandello, Le Novelle, Hrsg. Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1910-1912, Bd. V, p. 75 ff.

BELLEFOREST, François de: Le Cinquiesme Livre des Histoires Tragiques, Le succez, & evenement desquelles est pour la plus part recueilly des choses advenues de nostre temps, & le reste des histoires anciennes. Lyon, Benoist Rigaud, 1576.

BEROALDE, François de, Sieur de Verville: Le Voyage des Princes Fortunez. Oeuvre steganographique, recueilli par Beroalde. Paris, Claude Guerin, 1610.

BOCCACCIO, Giovanni: Il Decameron. In: Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta. Hrsg. E. Bianchi, C. Salinari, N. Sapegno. Mailand - Neapel, R. Ricciardi, 1952.

BOILEU-DESPRÉAUX, Nicolas: Art poétique, 1674. Neuausgabe in: Epitres, Art poétique, Lutrin. Hrsg. Charles-H. Boudhors. Societé Les Belles Lettres. Paris 1939. (BA).

Dialogue des Héros de Roman. Erster vollständiger Abdruck, mit Vorwort, in: Oeuvres complètes, 1713. Neuausgabe in: Dialogues, réflexions critiques, oeuvres diverses. Hrsg. Ch.-H. Boudhors. Société Les Belles Lettres. Paris 1942. (BA).

Les CAQUETS DE L'ACCOUCHÉE. Erstausgabe 1622/3. Neuausgabe von Edouard Fournier, Einl. von Le Roux de Lincy. Paris, Jannet, 1854. (BA).

Les CENT NOUVELLES NOUVELLES, 1462. Erstdruck 1486. Neuausgabe in: Conteurs français du XVIe siècle. Hrsg. Pierre Jourda. Bibl. de la Pléiade, 1965. (BA).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: Novelas Ejemplares. 7 Novellen in Nov. Ej., Hrsg. Francisco Rodriguez Marin, Clásicos castellanos 27 u. 36, 1957. 5 weitere Novellen in Nov. Ej., Colección Austral 567, 4. Aufl. 1957. (BA). Sämtliche 12 Novellen in der einbändigen Dünndruckausgabe der Obras completas, Hrsg. Angel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1956 (10. Aufl.).

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Hrsg. Fr. Rodriguez Marin, Clásicos castellanos 4, 6, 8, 10, 13, 16, 19, 22; 1958.

Trabajos de Persiles y Sigismunda. Colección de los mejores autores españoles. Paris, Baudry, 1841.

CHAPELAIN, Jean: Le Gueux, ou la Vie de Guzman d' Alfarache, Image de la vie humaine. Erstausgabe: 1619/20. BA: Paris, Henry le Gras, 1632. Darin: Vorreden des Übersetzers. Neuausgabe der Préface in: Opuscules critiques, Hrsg. Alfred C. Hunter, Paris, Droz, 1936.

Lettre ou discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau, Conseiller du Roi en sa cour des Aides, portant son opinion sur le poème d' ADONIS du Chevalier Marino, 1623. Neuausgabe in: Opuscules critiques (s.o.). (BA).

De la lecture des vieux romans, publié pour la première fois avec des notes par Alphonse Feillet. Paris. Auguste Aubry, 1877. (BA). Neuausgabe in: Opuscules critiques (s.o.).

La Pucelle, ou la France délivrée, Poëme héroique. Paris, Augustin Courbé, 1656. Darin: Préface. (BA). Neuausgabe in: Opuscules critiques (s.o.).

COLONNA, Francesco: Hypnérotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, deduisant comme Amour le combat a l'occasion de Polia. Übers. von Jean Martin.

In-folio-Ausgabe mit Illustrationen (vielleicht von J. Goujon). Paris, Jaques (sic!) Kerver, 1554. (BA). Bibliophiler Neudruck dieser Ausgabe: Titel wie oben, Hrsg. Bertrand Guégan, Paris 1926.

CORNEILLE, Thomas: Le Berger Extravagant, Pastorale burlesque, 1653. Neuausgabe: Textes littéraires français, Genf - Paris, 1960. (BA).

DESMARETS DE SAINT-SORLIN: Roxane. Paris, Henry le Gras, 1639. (Préface).

FUMÉE, Martin, Sieur de Genille: Du vray et parfait amour, escrit en Grec, par Athenagoras philosophe Athenien. Contenant les Amours honestes de Theogenes et de Charide, de Pherecides et de Melangenie, 1569. BA: Paris, chez la vefve M. Guillemot, 1612.

FURETIÈRE, Antoine: Le Voyage de Mercure. Paris, L. Billaine, 1653.

A Iris. Epitre I. In: Poésies diverses, Erstdruck 1655, erweiterte Auflage 1664. Neuausgabe von Isabelle Bronk, Baltimore, J.H. Furst Company, 1908, p. 77-79. (BA).

HELIODOR: Les Ethiopiques. In: Romans grecs et latins, Hrsg. Pierre Grimal. Bibl. de la Pléiade, 1958.

HUET, Pierre-Daniel: Traité de l'origine des romans. Erstdruck 1670 als Vorwort zu dem unter Segrais' Namen veröffentlichten Roman Zaïde von Mme de Lafayette. Neuausgabe mit Einl. von Arend Kok, Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1942. (BA).

LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, Sieur de: La Cléopatre. 10 Teile in 5 Bänden, nach Teilen paginiert. Leyden, Jean Sambix, ohne Datum, mit dem Vermerk: "Suivant la Copie imprimée à Paris, 1648".

LA FONTAINE, Jean de: Contes et nouvelles, 1665 (I), 1666 (II), 1671 (III), 1674 (IV). Neuausgabe in: Oeuvres complètes I, Hrsg. E. Pilon, R. Groos u. J. Schiffrin, Bibl. de la Pléiade, 1963, mit einem aus verschiedenen Veröffentlichungen La Fontaines zusammengestellten Teil V der Novellen. (BA).

Les Amours de Psyché et de cupidon, 1668. Neuausgabe in: Oeuvres diverses, Hrsg. Pierre Clarac, Bibl. de la Pléiade, 1958. (BA).

LA REGNERYE, Le Sieur de: Les Constantes et infortunees amours de Lintason, avec l'infidele Pallinoé. Paris, M. Guillemot, 1601.

LA SALE, Antoine de: Oeuvres complètes, Bd. II: La Sale. Hrsg. Fernand Desonay. Faculté de Philosophie et Lettres, Lüttich - Paris, Droz, 1941.

LE VAYER DE BOUTIGNY, R.: Mithridate. 3 Bde. Paris, T. Quinet, 1649-1651. (Bd. III, Epistre).

LUKIAN: Hauptwerke. Hrsg. u. Übers. Karl Mras. Ernst Heimeran Verlag, 1954. Darin: Ikaromenipp und Wahre Geschichten.

Der Hahn oder Der Traum des Mikyllos, in: Lukian, Vergnügliche Gespräche und burleske Szenen, Hrsg. u. Übers. Horst Gasse. Leipzig, Dieterich, 1960.

MANN, Thomas: Gesammelte Werke, Bd. III: Der Zauberberg. S. Fischer Verlag, 1960.

MARINO, Giambattista: L'Adone, 1623. Auszüge in: Marino e i Marinisti. Hrsg. G.G. Ferrero. Mailand - Neapel, Riccardo Ricciardi, 1954. (BA).

NAVARRE, Marguerite de: L'Heptaméron. Erstausgabe 1559 von Claude Gruget (ein Jahr zuvor eine ungeordnete Ausgabe unter dem Titel Histoires des Amans fortunez von Pierre Boaistuau). Neuausgabe von Michel François, Classiques Garnier, Paris, 1960. (BA).

NERVÈZE, Antoine de: Les Avantures de Lidior. Lyon, Barthelemy Ancelin, 1610.

Le PARASITE MORMON, histoire comique. Paris, 1650, anonym, ohne Verlagsangabe, in 8°.

PERIERS, Bonaventure des: Les nouvelles récréations et joyeux devis, 1558. Neuausgabe in: Conteurs français du XVIe siècle, Bibl. de la Pléiade, 1965. (BA).

PIGNA, Giovan Battista: I Romanzi, al S. Donno Luigi da Este Vescovo di Ferrara, Divisi in tre libri, Ne quali della Poesia, & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta. In Vinegia, nella bottega d'Erasmo, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554.

DU PLAISIR (Pseudonym): Sentimens sur les lettres et sur l'histoire, 1683. Neuausgabe im Auszug von Klaus Friedrich, RJb 14 (1963), p.118-132. (BA).

RABELAIS, François: Oeuvres complètes. Hrsg. Jacques Boulenger. Bibl. de la Pléiade, 1955.

ROJAS, Augustin de: El viaje entretenido, 1611. In: MENENDEZ Y PELAYO: Origines de la novela, Bd. IV. Madrid, Bailly-Baillière, 1931.

ROJAS, Fernando de: La Celestina (= Tragicomedia de Calixto y Melibea). Hrsg. Julio Cejador y Frauca. Clásicos castellanos 20 u. 23, 1955 u. 1958. (Der Hrsg. geht von der Version von 1499 aus, nimmt aber die Erweiterungen von 1502 in seinen Text auf).

ROSSET, François de: Histoires des amans volages de ce temps, ou sous des noms empruntez sont contenus les Amours de plusieurs Princes, Seigneurs, Gentils-hommes, & autres personnes de marque, qui ont trompé leurs Maistresses ou qui ont esté trompez d'elles. Paris, chez la vefve Jacques du Clou, 1617.

SCARRON, Paul: Le Romant Comique, 1651. Neuausgabe, mit der "Suite d'Offray" (1663), in: Romanciers du XVIIe siècle. Bibl. de la Pléiade, 1958. (BA).

SCUDÉRY, Madeleine de: Ibrahim ou l'illustre Bassa, 1641. BA: 4 Teile in 4 Bänden, Rouen, pour la Compagnie des Libraires du Palais à Paris, 1665. (Préface von Georges de Scudery).

Artamène, ou le Grand Cyrus. 10 Bde. Paris, Augustin Courbé, 1656.

Clélie, histoire romaine. 5 Teile in 10 Bänden, nach Teilen paginiert. Paris, Augustin Courbé, 1660/61.

SEGRAIS, Jean de: Les Nouvelles Françoises ou les Divertissemens de la Princesse Aurélie. 2 Bde. Paris, Anthoine (sic!) de Sommaville, 1656.

SOREL, Charles: Histoire amoureuse de Cleagénor et de Doristée. Paris, Toussainct du Bray, 1621.

L'Orphize de Chrysante. Paris, Toussainct du Brax, 1626.

L'Anti-Roman, ou l'histoire du berger Lysis accompagnee de ses remarques. Par Jean de la Lande Poitevin. 2 Bde. Paris, Toussainct du Bray, 1633. (Identisch mit Le Berger Extravagant, aber von diesem abweichend in der "Conclusion", Bd. II).

La vraye suitte de Polixene. Paris, Antoine de Sommaville, 1634.

La Maison des Jeux, dernière édition, reveüe, corrigée et augmentée. 2 Bde. Paris, A. de Sommaville, 1657.

La Bibliothèque françoise de M. Charles Sorel. Seconde édition, reveüe et augmentée. Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667.

De la Connoissance des bons livres, ou examen de plusieurs autheurs. Paris, André Pralard, 1671.

SOUHAIT, Le Sieur du: Les Amours de Poliphile et Mellonimphe, reveües, corrigees, et augmentees de nouveau par l'Autheur. Lyon, Barthelemy Ancelin, 1610.

d'URFE, Honoré: L'Astrée. 1.-4. Teil. Erstausgabe 1607 - 1627. Neuausgabe in 4 Bänden von Hugues Vaganay. Lyon, Pierre Masson, 1925 - 1927. (BA).

VILLON, François: Le Testament. In: Poètes et romanciers du moyen age. Hrsg. Albert Pauphilet, Régine Pernoud u. A.-M. Schmidt. Bibl. de la Pléiade, 1952.

Kritische Abhandlungen

L 1 ADAM, Antoine: Histoire de la littérature française du XVIIe siècle. 5 Bde. Paris, Domat - Montchrestien, 1948-1956.

L 2 Romanciers du XVIIe siècle, Einl. und Anmerkungen. Bibl. de la Pléiade, 1958.

L 3 ASSELINEAU, Charles: Einleitung zu Edouard Fournier's Ausgabe des Roman Bourgeois. Paris, Jannet, 1854.

L 4 BARDON, Maurice: "Don Quichotte" en France au XVIIe et au XVIIIe siècle, 1605-1815. (Thèse). Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931.

L 5 BRAY, René: La Formation de la doctrine classique en France. Paris, Nizet, 1957.

L 6 BRONK, Isabelle: The Poésies diverses of Antoine Furetière, a partial reprint from the edition of 1664, edited with introduction, notes and glossary. Baltimore, J.H. Furst Company, 1908.

L 7 BRUNOT, Ferdinand: Histoire de la langue française des origines à 1900. Paris, Colin, 1947. (1. Aufl.: 1909-1913). Bd. IV.

L 8 BURGAUD DES MARETS und RATHERY: Kommentar in Oeuvres de Rabelais, collationnées pour la première fois sur les éditions originales, accompagnées d'un commentaire nouveau. 3. Aufl., 2 Bde. Librairie de Paris, 1884.

L 9 CURTIUS, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 4. Aufl., Bern - München, Francke, 1963.

L 10 DUDDEN, F. Homes: Henry Fielding, his Life, Works and Times. 2 Bde. Oxford, Clarendon Press, 1952.

L 11 FISCHER, Hildegard: Antoine Furetière (1619-1688). Ein französischer Literat des 17. Jahrhunderts. Versuch eines Beitrags zur Wesenskunde des französischen Menschen. Berlin, Verlag Dr. Emil Ebering, 1937.

L 12 GÜNTHER, Werner: Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und "erlebten" Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen. Die Neueren Sprachen, Beiheft Nr. 13. Marburg, Elwert, 1928.

L 13 HAMBURGER, Käthe: Die Logik der Dichtung. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957.

L 14 HATZFELD, Helmut: "Don Quijote" als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn. Leipzig - Berlin, Teubners spanische und hispano-amerikanische Studienbücherei, 1927.

L 15 KAYSER, Wolfgang: Entstehung und Krise des modernen Romans. 2. Aufl. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschel Verlag, 1955. Sddr. aus DVJS 28 (1954), Heft 4.

L 16 KOERTING, Heinrich: Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert. 2. Aufl., Oppeln - Leipzig, Eugen Franck's Buchhandlung, 1891. Bd. I: Der Idealroman. Bd. II: Der realistische Roman.

L 17 KOK, Arend: Einl. zu seiner Ausgabe von Huet's Traité de l'origine des romans. (Thèse). Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1942.

L 18 LÄMMERT, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955.

L 19 LE BRETON, André: Le Roman au dix-septième siècle. Paris, Hachette, 1890.

L 20 LENIENT, Charles Félix: La Satire en France ou la littérature militante au XVIe siècle. 2 Bde. 3. Aufl. New York, Burt Franklin, ohne Jahr (BA). 1. Aufl. Paris 1886.

L 21 LOCH, Philipp: Charles Sorel als literarischer Kritiker. (Diss. München). Würzburg, R. Mayr, 1933.

L 22 MAGENDIE, Maurice: Le Roman français au XVIIe siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus. Paris, Droz, 1932.

L 23 MONGRÉDIEN, Georges: Madeleine de Scudéry et son salon. Paris, Tallandier, 1946.

L 24 MÜLLER, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonner Antrittsvorlesung 1946. Universitäts-Verlag Bonn, 1947. 26 S.

L 25 PABST, Walter: Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen. Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, 58. Hamburg, Cram, de Gruyter & Co, 1953.

L 26 POUILLON, Jean: Temps et roman. Paris, nrf, 1946.

L 27 RESCHKE, Ute: Der Romancier Charles Sorel und sein Verhältnis zu Cervantes. Staatsexamensarbeit in Maschinenschrift, Romanisches Seminar der Freien Universität Berlin, Okt. 1959.

L 28 REYNIER, Gustave: Le Roman sentimental avant l'Astrée. Paris, Colin, 1908.

L 29 Le Roman réaliste au XVIIe siècle. Paris, Hachette, 1914.

L 30 ROY, Emile: La vie et les oeuvres de Charles Sorel, Sieur de Souvigny. (Thèse). Paris, Hachette, 1891.

L 31 SAGE, Pierre: Einl. zu seiner Ausgabe des Agathonphile von Jean-Pierre Camus. Textes littéraires français, Genf - Lille, 1951.

L 32 SARRAUTE, Nathalie: L'Ere du soupçon. Essais sur le roman. Paris, nrf, 1956.

L 33 SARTRE, Jean-Paul: M. François Mauriac et la liberté. In: Situations I. Paris, nrf, 1947.

L 34 Qu'est-ce que la littérature? In: Situations II, Paris, nrf, 1947.

L 35 SCHÜRR, Friedrich: Cervantes. Leben und Werk des großen Humoristen. DALP-Taschenbuch. Bern - München, Francke, 1963.

L 36 SCOTT, Walter: Lives of the Novelists. Berlin - Paris, Schlesinger, 1842.

L 37 STANZEL, Franz K.: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Hrsg. Leo Hibler-Lebmannsport. Wien - Stuttgart, Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1955.

L 38 Typische Formen des Romans. Kleine Vandenhoeck-Reihe 187. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.

L 39 WATT, Ian: The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding. University of California Press, 1959. (1. Aufl.: London 1957).

Artikel in Zeitschriften und Sammlungen

A 1 BAADER, Horst: Noch einmal zur Ich-Form im "Lazarillo de Tormes". RF 76 (1964), p. 437-446.

A 2 BAR, Francis: Le Roman réaliste en France au XVIIe siècle. SFL (1959), p. 215-223.

A 3 BOOTH, Wayne C.: The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy. PMLA 67 (1952), p. 163-185.

A 4 CHATELAIN, Henri: Quelques remarques sur Furetière et ses prédécesseurs dans le roman réaliste du XVIIe siècle. RU II, 5. Mai 1902, Bd. II, p. 485 ff.

A 5 CLOUZOT, Henri: Furetière et Rabelais. R XVI, 3 (1915), p76 ff.

A 6 FRIEDMAN, Norman: Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. PMLA 70 (1955), p. 1160-1184.

A 7 FRIEDRICH, Klaus: Eine Theorie des "Roman nouveau" (1683). RJb 14 (1963), p. 105-117. Im Anschluß daran: DU PLAISIR: Sentimens sur l'Histoire (Edition), p. 118-132.

A 8 GREEN, F.C.: Some Observations on Technique and Form in the French Seventeenth and Eighteenth Century Novel. SFL (1959), p. 208-215.

A 9 GROJEAN, Oscar: Antoine de La Sale. RIPB 42 (1904), 3. Lieferung, p. 153-187. (Sddr. Brüssel, Lambertin, 1904).

A 10 JAUSS, Hans Robert: Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im "Lazarillo de Tormes". RJb 8 (1957), p. 290-311.

A 11 KAHLER, Erich: Die Verinnerung des Erzählens, 2. Teil. NR 70 (1959), p. 177 ff. (1. Teil: NR 68 (1957), p. 501 ff.).

A 12 LEINER, Wolfgang: Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich. ZFSL 74 (1964), p. 97 - 129.

A 13 LERCH, Gertraud: Die uneigentlich direkte Rede. In: Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler zum 6. September 1922. Herausgegeben von Viktor Klemperer und Eugen Lerch. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1922, p. 107-119.

A 14 MORAWE, Bodo: Der Erzähler in den "Romans Comiques". Neoph. 47 (1963), p. 187-197.

A 15 MÜLLER, Günther: Aufbauformen des Romans, dargelegt an den Entwicklungsromanen G. Kellers und A. Stifters. Neoph. 37 (1953), p. 1-14.

A 16 PABST, Walter: "L'Intelligenza", eine Rahmenerzählung. RJb 1 (1947/48), p. 276-304.

A 17 Die Pforte von Thélème und Dantes Höllentor. Wiss. Zs. FSU Jena, 5 (1955/56). Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 2/3, p. 325-328.

A 18 Funktionen des Traumes in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts. ZFSL 66 (1956), p. 154-174.

A 19 Literatur zur Theorie des Romans. DVJS 34 (1960), p. 264-289.

A 20 PETRICONI, Hellmuth: Abenteuer und kein Ende. RJb 14 (1963), p. 27-44.

A 21 PIZZORUSSO, Arnaldo: La Concezione dell'arte narrativa nella seconda metà del seicento francese. SMV 3 (1955), p. 93 - 162

A 22 STANZEL, Franz K.: Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entstehung im 18. Jahrhundert. SFL (1959), p. 243-248.

A 23 STRICKLAND, W.E.: Social and Literary Satire in Furetière's Roman Bourgeois. FR, Januar 1954, p. 182-192.

A 24 WEY, Francis: Antoine Furetière, sa vie, ses oeuvres, ses démêlés avec l'Académie française. RC, Juli-August 1852, Bd. II, p. 594 ff.; Bd. III, p. 49 ff.

Abkürzungen:

BA = Benutzte Ausgabe.

DVJS = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.

ELLM = Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (L 9).

FR = The French Review.

Neoph. = Neophilologus (Groningen, Wolters).

NR = Die Neue Rundschau.

PMLA = Publications of the Modern Language Association of America.

R = "Remarques" zum Berger Extravagant (nur bei Seitenangaben gebraucht).

RB = Roman Bourgeois (nur in einer Tabelle gebraucht).

RC = Revue contemporaine.

RF = Romanische Forschungen.

RIPB = Revue de l'Instruction publique en Belgique.

RJb. = Romanistisches Jahrbuch.

RU = Revue universitaire (Paris, Colin).

R XVI = Revue du XVIe siècle.

Sddr. = Sonderdruck.

SFL = Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg, Hrsg. Paul Böckmann. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1959.

SMV = Studi mediolatini e volgari (Bologna, Palmaverde).

Wiss. Zs. FSU Jena = Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

ZFSL = Zeitschrift für französische Sprache und Literatur.

EINLEITUNG

Vorbemerkung

Die Geschichte des Romans ist nicht nur eine Geschichte seiner sich wandelnden Inhalte oder Ideen. Sie ist auch eine Geschichte seiner Technik, der sich wandelnden Formen, in denen der Erzählgegenstand vermittelt wird, und damit der Wandlungen dessen, der ihn vermittelt: des Erzählers.

In Qu'est-ce que la littérature? skizziert Jean-Paul Sartre eine entscheidende Phase in der Geschichte dieser Mittlerfigur:

> "Au commencement il racontait sans se mettre en scène ni méditer sur sa fonction, parce que les sujets de ses récits étaient presque tous d'origine folklorique ou, en tout cas, collective et qu'il se bornait à les mettre en oeuvre; le caractère social de la matière qu'il travaillait comme aussi le fait qu'elle existât avant qu'il vint à s'en occuper lui conféraient un role d'intermédiaire et suffisaient à le justifier: il était l'homme qui savait les plus belles histoires et qui, au lieu de les conter oralement, les couchait par écrit; il inventait peu, il fignolait, il était l'historien de l'imaginaire. Quand il s'est mis à forger lui-meme les fictions qu'il publiait, il s'est vu: il a découvert à la fois sa solitude presque coupable et la gratuité injustifiable, la subjectivité de la création littéraire. Pour les masquer aux yeux de tous et à ses propres yeux, pour fonder son droit d'écrire, il a voulu donner à ses inventions les apparences du vrai. Faute de pouvoir garder à ses récits l'opacité presque matérielle qui les caractérisait quand ils émanaient de l'imagination collective, il a feint tout au moins qu'ils ne vinssent pas de lui et il a tenu à les donner comme des souvenirs." /1

Sartre beleuchtet hier einen Aspekt, der in typologischen Betrachtungen der Romantechnik selten gewürdigt wird: die historische Bedingtheit und Wandelbarkeit des Verhältnisses zwischen Erzähler und Leser, zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Er liefert in den zitierten Sätzen eine wenn auch nicht "wissenschaftliche", so doch als Arbeitshypothese verwertbare Erklärung für das Auftauchen jenes seiner selbst bewußten, sich selbst reflektierenden subjektiven Erzählers, der bis hin zu Thomas Mann die literarische Szene beherrschte - und zwar in einem Maße beherrschte, daß sein Verschwinden von manchen Kritikern als "Tod des Romans" prognostiziert wird /2. Durch Sartres Bemerkung fällt Licht auf jenen Prozeß, in welchem der Erzähler - gleich dem Hegelschen objektiven Geist - "zu sich selbst kommt". Es soll die Aufgabe der vorliegenden Studie sein, eine bestimmte, charakteristische Stufe jenes Prozesses an Hand einiger Romane des 17. Jahrhunderts zu beschreiben und dadurch zu einem historischen Verständnis ästhetischer Phänomene beizutragen, das freilich der Ergänzung durch literatursoziologische Untersuchungen bedürfte.

In der Tat ist das 17. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung gewesen für die Herausbildung jenes "self-conscious narrator who intrudes into his novel to comment on himself as a writer, and on his book, not simply as a series of events with moral implications, but as a created literary product." /3

Doch soll die Frage des Erzählers uns nicht allein beschäftigen, da sie mit anderen technischen Problemen unlösbar verbunden ist. In dem Maße, wie das Erzählersubjekt hervortritt oder sich aus der Erzählung zurückzieht, wandelt sich auch die Weise, in der das Erzählte uns erscheint. Sartre gibt auch hier einen wertvollen Ansatzpunkt in seinem Aufsatz M. François Mauriac et la liberté, in dem er nachweist, wie die "Allwissenheit" des Erzählers das Entstehen eines personalen Standpunkts, eines vom Leser nachvollziehbaren Zeiterlebnisses der Romanperson behindert /4.

Zunächst ist eine Klärung der Begriffe nötig, mit denen hier gearbeitet werden soll. Dabei muß von zwei theoretischen Positionen ausgegangen werden: von den Ansätzen zu einer normativen Romantheorie im 17. Jahrhundert, an denen die hier betrachteten Romane sich maßen, auch wenn sie sie in Frage stellten; und von der vorwiegend phänomenologischen und typologischen Romantheorie unserer Zeit, deren Begriffe für die Analyse als Werkzeug unentbehrlich sind, auch wenn der 300 Jahre ältere Gegenstand sie in Frage stellt. Der Verzicht auf jeden "Anachronismus" würde zu bloßer tautologischer Wiederholung romantheoretischer Äußerungen des 17. Jahrhunderts führen und würde damit ebenso vor dem konkreten Gegenstand versagen wie eine apriorische Einordnung jener Romane in ein typologisches System des 20. Jahrhunderts.

Romantheorien im 17. Jahrhundert

An Versuchen, den Roman als Erzählform theoretisch festzulegen, hat es im 17. Jahrhundert nicht gefehlt. Zwar blieb der Roman eine Literatur zweiten Ranges, die von der offiziellen Poetik ignoriert wurde. Boileau, der die ästhetischen Normen der drei großen Gattungen, Epik, Lyrik und Dramatik, für die klassische Epoche formuliert, interessiert sich auf Grund seiner poetischen Konzeption nicht für den Roman, es sei denn, daß er ihn, wie im Vorwort zu seinem satirischen Dialogue des Heros de roman, anläßlich des Ablebens der Scudéry feierlich für tot erklärt /1.

Immerhin aber empfanden die Romanciers selbst schon früh das Bedürfnis, ihr künstlerisches Unternehmen theoretisch zu erörtern. Doch war dabei auch ihr Blick meist in den Vorstellungen der offiziellen aristotelischen Poetik befangen. Unter dem Eindruck der Aeneis und der Werke Tassos stehend, unterwarfen sie den Roman den Gesetzen des Epos /2, wie dies bereits Heliodor getan hatte. So erklärt Georges

de Scudéry in der Préface d'Ibrahim (1641), er folge dem Vorbild der antiken Romane, die gleich dem Epos "une action principale où toutes les autres sont rattachées" enthalten /3. Damit unterstellt er den Roman der epischen Hauptregel, die von den Theoretikern des "Romanzo" (also des Versromans), z.B. von Pigna, formuliert wurde:

> "Et è altresi da sapere, che questa illustre attione à essere Epica, sarà una sola d'una sola persona." /4

Auch sind die großen Epiker der Antike für Scudéry darin vorbildlich, daß sie ihre Geschichte in der Mitte begannen, um nach den ersten Episoden die zurückliegenden Ereignisse durch eine "narration" nachzuholen. Die Zeiteinheit ist ein Jahr /5. Diese Übertragung epischer Kompositionsregeln auf den Roman wird lange vor Scudéry, der sie zur Doktrin erhebt, von den Nachahmern des griechischen Liebesromans bereits als verbindlich empfunden, wie die Beispiele des Vray et parfait amour (1569) von Fumée und der Astrée d'Urfé's zeigen /6. Zugleich unterschieden sie sich, wie bereits ihre griechischen Vorbilder, in stofflicher Hinsicht klar von den Epikern, indem sie das Interesse des Romans ganz auf die Liebe und ihre Verwicklungen konzentrierten /7.

Pierre-Daniel Huet hat, umfassender und fundierter als vor ihm Scudéry, die bis dahin zerstreuten Theoreme über den Roman zu einer zusammenhängenden Doktrin verschmolzen. Sein 1666 - im Jahr des Roman Bourgeois! - vollendeter und 1670 als Vorrede zu Mme de Lafayette's Zayde erschienener Traîté de l'origine des romans erweist ihn als erstaunlich belesenen und kritisch-hellsichtigen Kenner der antiken, mittelalterlichen und zeitgenössischen Romanliteratur. Doch ist er auf dem Gebiete der Romantheorie kein Neuerer, weder hinsichtlich inhaltlicher noch formaler Kriterien. Er definiert Romane als "histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs" /8. Der Herausgeber Arend Kok kommt in einer Einleitung zu dem Schluß, daß Huets Doktrin sich kaum von den Theorien seiner Vorgänger und Zeitgenossen unterscheidet: er hat sie nur synthetisiert. Die formalen Regeln, denen er den Roman unterwirft, sind die des Epos /9. So fordert er, in der Nachfolge Giraldis und Pignas, die Einheit der Handlung:

> "[...]le Roman doit ressembler à un corps parfait, et estre composé de plusieurs parties differentes et proportionnées sous un seul chef." (p.169).

Damit hängt zusammen die Forderung der Komposition nach dem Schema "in medias res", wie sie auch Scudéry gestellt hatte (p.156, 177, 179). Was den Roman formal vom Epos unterscheidet, ist nur die Prosa und ein geringeres Maß an "ordonnance", infolge größeren stofflichen Reichtums (p.116). Stofflich ist der Roman vom Epos dadurch unterschieden, daß dieses eine "action militaire ou politique" behandle, der Roman aber als Hauptgegenstand die Liebe habe (p.116).

Kriterium des Romans ist die "vraisemblance" (p.116); sein Zweck ist moralisch, er ist ein "précepteur muet" (p.225).

Freilich ist sich Huet bereits der Enge und Exklusivität seiner normativen Theorie bewußt. "Je parle des Romans reguliers", sagt er gleich zu Anfang (p.116). Er nimmt durchaus Kenntnis von den komisch-realistischen Romanen, von der Bereicherung der Erzähllitteratur um neue Stoffgebiete durch Cervantes, Sorel und Scarron (p.181). Für den "regulären" Roman aber fordert er als Protagonisten "les Princes & les Conquerans" (p.118).

Das Beispiel Huets zeigt, wie die Norm, kaum daß sie zu systematischer Formulierung reif geworden, schon von der literarischen Wirklichkeit überholt ist. Längst haben Sorel und Scarron den spanischen Picaro-Roman und die spanische Novelle in Frankreich akklimatisiert und weiterentwickelt (Francion, Romant comique), und Sorel hatte in seinem Berger Extravagant den idealistischen Roman durch Konfrontation mit der banalen Wirklichkeit nach dem Beispiel des Cerbantes ad absurdum geführt. Sorel hatte auch in der Auseinandersetzung mit dem galanten Roman eine Theorie entwickelt, in der das Kriterium der "vraisemblance" nicht nur in stofflicher Hinsicht ernster genommen wurde als in den pastoralen und heroischen Romanen, sondern auch deren formale Konventionen in Frage stellte. Zwar beginnt auch er seinen Berger Extravagant "in medias res", unter Berufung auf die Üblichkeit solchen Beginns in den "besten Romanen":

> "[L'histoire de Lysis]commence quand il se fit berger, & neantmoins c'est comme la moitié de sa vie, puis qu'il avoit desja auparavant aimé Charite, & fait plusieurs petites actions qui se racontent à la façon des meilleurs Romans, où ce qui s'est passé en la jeunesse des hommes, ne se met jamais dans la vraye narration de l'autheur: mais dans celle de quelque personne qui est introduite." /10

Aber schon hier wendet er sich, durch den Mund seines Räsonneurs Clarimond, gegen jene Romanciers, bei denen die nachholende Binnenerzählung einen zu großen Raum einnimmt; so wenn er an der Polyxène François de Molière's Kritik übt:

> "C'est un livre mal commencé & mal poursuivy. L'Autheur ne dit presque rien de soy, c'est Polyxene ou Clo-/riman qui parlent tousjours [...]. D'ailleurs il y a presque dans tous ces romans une faute de jugement insupportable. L'Autheur raconte qu'un tel a raconté son histoire, & cettuy-cy raconte qu'un autre luy a raconté la sienne comme il s'en suit, & ce dernier raporte encore la narration d'un autre, tellement que l'on se perd là dedans, & que l'on ne sçait plus qui c'est qui parle [...]. Il feroit beau voir un homme qui parleroit à nous trois heures durant de la mesme sorte qu'un autre luy auroit parlé. Les auditeurs ne se tromperoient ils pas souvent croyant que ce seroit luy mesme qui parleroit?" /11

Auch hält Sorel die Regel des "in medias res" nur für bedingt verbindlich. Er führt sie auf das Beispiel Heliodors zurück, dessen kunstvolle Verwendung dieser Technik er rühmt; und er vergleicht den klarverständlichen Anfang der Aethiopica mit dem abrupten Beginn der Polyxène, dessen Absurdität er deutlich macht, indem er fingiert, Heliodor hätte seinen Roman in der Art François de Molière's angefangen:

> "Chariclée ne sçavoit encore si Theagene estoit mort ou en vie, lors qu'il arriva une troupe de brigans aupres d'elle." /12

Solche Anfänge, an denen dem Leser das Verständis der Ausgangssituation vorenthalten wird, hält er für einen unlauteren, vernunftwidrigen Kunstgriff; und er schließt:

> "[...]il est bien vray qu'il y a quelque grace à commencer un Roman par le milieu, mais qu'il faut que cela se fasse avec un tel artifice, qu'il semble que ce milieu soit le vray commencement." /13

Der Berger Extravagant ist, in seinen Dialogen wie in den "Remarques" am Anhang, eine einzige große Abrechnung mit inhaltlichen und formalen Absurditäten der galanten Romane. Von den einzelnen Punkten dieser Kritik wird noch in unserer Analyse des Werkes die Rede sein. Hier interessierte zunächst nur Sorels Einstellung zu einem wesentlichen Detail der epischen Konzeption.

Eine erste Synthese seiner Kritik am heroisch-galanten Roman enthalten die Dialoge der Maison des Jeux (1642), in denen der Räsonneur Ariste sich gegen die Vernebelung der geschichtlichen Wahrheit durch die Romane wendet, sowie gegen das Vorherrschen der Liebe als Handlungsfaktor, als gäbe es nicht auch andere, sogar mächtigere Triebfedern menschlichen Handelns, wie Ehrgeiz und Habgier /14. Dort scheint Sorel sich auch im Namen des Wahrscheinlichkeitsprinzips gegen die epische Zeiteinheit von einem Jahr zu wenden:

> "La pluspart [des romans] sont des livres monstrueux, où l'on raconte plus de fortunes arrivées à un homme seul dans l'espace d'une année, qu'il n'en arriveroit effectivement à cinquante autres en dix ans." /15

Im Polyandre (1648) sodann entwickelt Sorel zum erstenmal eine zusammenhängende Theorie der "Histoire comique". Hier wird sowohl der Primat der Liebe verworfen als auch die Beschränkung auf hochgeborene Protagonisten abgelehnt /16. Zur Frage der Zeiteinheit äußert er sich nicht; dafür scheint er die Einheit der Handlung auflösen zu wollen /17.

Die Frage des "in medias res" und der nachholenden Binnenerzählung wird in der Vorrede des Polyandre nicht berührt. Der Roman setzt ein mit Polyandres Ankunft in Paris, wobei jedoch das Nötigste über die Vergangenheit des Helden gesagt wird. Möglicherweise sollte Polyandre in dem noch zu schreibenden Teil des Fragment gebliebenen Romans seine eigene Geschichte erzählen; denn in der Bibliothèque françoise, in der Sorel für das Buch, ohne sich als Autor zu nennen, Reklame macht, heißt es:

> "Mais la belle forme du Roman ne s'y rencontre pas, pource qu'il n'est point achevé, & qu'il semble n'estre qu'un fragment, les principaux personnages, n'y ayans point fait sçavoir leurs fortunes." /18

Eine Zusammenfassung von Sorels kritischer Romantheorie finden wir in seinem bereits zur Zeit des Polyandre konzipierten, aber erst 1671 veröffentlichten Werk De la Connoissance des bons livres /19, und zwar im zweiten Traktat "Des Histoires et des Romans". Sorel betrachtet nacheinander die allgemeinen Prinzipien von Geschichte und Dichtung, die er als antagonistisch ansieht (p. 65 ff.), sodann einzelne Gattungen: Ritterroman (p. 93 ff.), Hirtenroman (p. 101 f.) und "Romans modernes", worunter er die Romane mit historisch-realem Hintergrund (La Calprenède's und Mlle de Scudéry's Werke) versteht (p. 102 ff.). Auch an den neueren Romanen kritisiert er die Anhäufung von Abenteuern im Leben eines einzelnen Helden (p. 102 ff.); die Verfälschung des Geschichtsbildes, der realen chronologischen und geographischen Verhältnisse (p. 104 ff.); die Verwendung lauter Monologe, durch die sich der Held dem Lauscher (und dem Leser) offenbart (p. 120 f.); die überlangen Binnenerzählungen, die der realen Situation mündlichen Erzählens nicht Rechnung tragen (p. 121 ff.), und den abrupten "in-medias-res"-Beginn aus mißverstandener Nachahmung Heliodors (p. 123 f.); und er schließt mit einer Betrachtung über die Fragwürdigkeit des moralischen Nutzens der Romane (p. 124 ff.).

Ähnlich wie im 13. Buch des Berger Extravagant, in dem er eine Rede gegen die Romane und eine Rede zu ihrer Verteidigung halten läßt, macht er auch hier in einem eigenen Kapitel "Defense des Fables et des Romans" die Argumente geltend, die man zugunsten der Ritterromane (p. 149 ff.), Schäferromane (p. 152 ff.), "Romans modernes" (p. 156 ff.) anführen kann, und nimmt sich bei dieser Gelegenheit auch mit besonderer Wärme der "Romans comiques" an (p. 158 f.). Im Schlußkapitel jedoch schließt er sich im ganzen der vorher entwickelten Kritik an, indem er die Geschichtsschreibung den Vorzug vor jeglicher Fiktion gibt (p. 170 ff.).

Bei aller grundsätzlichen Kritik am Romanesken bleibt Sorel noch gewissen formalen Konventionen des zeitgenössischen galanten Romans ("in medias res", Binnenerzählung) in Theorie und Praxis verhaftet: er kritisiert im Grunde nur ihren Mißbrauch. Erst Furetière macht mit sämtlichen Regeln des Romans tabula rasa: mit der Einheit der

Zeit und der Handlung, mit dem Primat der Liebe und den hochgeborenen Protagonisten /20, mit dem Roman als Prosa-Epos, dem "in medias res" ("écorcher l'anguille par la queue") und dem Vertrauten, der die Vorzeithandlung durch Binnenerzählung nachholt /21.

Sowohl für Sorel wie für Furetière ist "der Roman" mit seinen Normen und Konventionen das zu Negierende; ihre Romantheorie, auch wo sie konstruktiv wird, erwächst aus der Negation "des Romans". Neben ihnen finden wir jedoch Theoretiker, die dem heroisch-galanten Roman zwar mit kritischer Distanz gegenüberstehen, ohne darum jedoch eine antiromaneske Theorie zu entwickeln. Hier wären Scarron und Segrais zu nennen, die sich in ihrer Ästhetik an der spanischen und französischen Novellistik orientieren. Scarron scheint das Ideal in einer Synthese des französischen Romans mit der spanischen Novelle zu erblicken, deren Wirklichkeitsnähe er den wirklichkeitsfremden "Romans Heroïques" entgegenhält. Übrigens macht er zwischen Roman und Novelle noch keinen grundsätzlichen Unterschied /22.

Segrais dagegen macht einen interessanten Ansatz zur Unterscheidung der beiden Typen. Sein Novellenbegriff - vorgebildet bereits im Widmungsprolog der Cent Nouvelles nouvelles (1462) - ist am Beispiel des Heptaméron entwickelt, wie aus dem Prolog seiner Nouvelles françoises hervorgeht /23. Für ihn unterscheidet sich die Novelle dadurch vom Roman, daß sie auf "éloignement des lieux", "antiquité du temps" verzichtet und statt dessen eine jüngst vergangene "action particulière" berichtet. Ähnlich wie die Pilger des Heptaméron fordern Uralie und die Prinzessin Aurélie im Prolog der Nouvelles françoises, daß die Novelle "wahr" (oder doch an die geschichtliche Wahrheit gebunden) sei:

> "Je ne voudrois pas faire donner une Bataille où il ne s'en est point donné: Mais a t-on publié tous les accidens qui sont arrivez dans celles qu'on a données? A t-on divulgué toutes les galanteries qui se sont faites dans la vieille Cour, & sçaura t-on toutes celles qui se font aujourd'huy?" /24

Und an anderer Stelle definiert die Prinzessin Aurélie den Roman als freies, nur durch die "bienséance" gebundenes Fabulieren, während sie von der Novelle Wahrheit oder doch historische Wahrscheinlichkeit fordert:

> "Il me semble que c'est la difference qu'il y a entre le Roman, & la Nouvelle, que le Roman écrit les choses comme la bien-sceance le veut & à la maniere du Poête; mais/ que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire & s'attacher plustost à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme nostre imagination se les figure." /25

Sie geht sogar so weit, zu fordern, "qu'on ne die rien que de veritable" /26, und beruft sich für die von ihr erzählte Novelle auf Gewährsleute:

> "J'ay donc receu cette nouvelle comme on me l'a apprise, & je ne suis garand d'autre chose [...]" /27

Allerdings dürfen wir nicht vergessen, daß wir uns in den Rahmendialogen der Nouvelles françoise bereits innerhalb einer Fiktion befinden. Es ist also anzunehmen, daß, wenn die Prinzessin Aurélie "Wahrheit" sagt, Segrais nur "Wahrscheinlichkeit" und Nähe zur Alltagswirklichkeit meint /28.

Mit voller Absicht stellen wir an den Schluß dieses Kapitels einen Theoretiker, den man unter chronologischem Gesichtspunkt eher am Anfang erwarten würde: Jean Chapelain. Dieser hervorragende Kritiker hat in verschiedenen Schriften beiläufig Gedanken über den Roman geäußert, in denen sich eine Überwindung sowohl der normativen wie der antiromanesken Theorie andeutet. Freilich ist er vor allem Theoretiker des Epos, dessen Regeln er, aristotelischer Tradition gemäß, in seiner Préface de l'Adone du Marin (1623) formuliert; und diese Schrift dürfte zudem nicht ohne Einfluß auf die zeitgenössische Romanproduktion geblieben sein, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr den Ehrgeiz entwickelt, durch Übernahme epischer Kompositionspronzipien zu literarischer Respektabilität aufzurücken. Doch ist Chapelain bereits in seiner Epentheorie auf diskrete Weise revolutionär. Dient doch all sein Aufwand scholastischer Argumentation nur dazu, zu beweisen, daß nicht nur das heroische Epos in der Nachfolge Vergils, sondern auch das "mittlere" Genre des Marino, der die Kriegshandlung durch eine Liebeshandlung und die Darstellung wildbewegter Ereignisse durch Beschreibung und konzeptistische Poesie ersetzt, die Bedingungen der aristotelischen Poetik erfüllt. Er dispensiert Marino sogar von der Konvention des In-medias-res-Beginns, der mit der Fabel des Adone nicht vereinbar gewesen wäre: hier wäre niemand als nachholender Binnenerzähler in Frage gekommen. Der In-medias-res-Beginn ist für Chapelain keine Bedingung epischer Schönheit, sondern ein bloßer Behelf zur Herstellung der Einheit von Zeit und Handlung - die bei Marino gewahrt ist /29.

Ähnlich auflockernd theoretisiert er im Vorwort seiner Pucelle (1656). Wohl betont er, daß er sich bei der Komposition an die klassischen Regeln und an das Beispiel Vergils gehalten habe. Aber er hat gegen eine wesentliche Konvention des heroischen Epos durch die Wahl einer weiblichen Heldin verstoßen, und er rechtfertigt diesen Verstoß mit großer Verve, indem er gegen einen veräußerlichten, an die physische Konstitution des Mannes gebundenen Heroismus-Begriff auftritt und in historisch-relativierender Betrachtungsweise auf matriarchalische und egalitäre Gesellschaftsformen verweist /30. Und am Ende

seiner Vorrede streift er den Roman, den er als etwas vom Epos trotz aller Ähnlichkeit grundsätzlich Verschiedenes betrachtet. Er bittet nämlich die Leser seines Epos:

> "Qu'en l'examinant ils se souviennent, de se tenir renfermés, dans les limites de l'Heróïque, sans desirer, en luy, ce qui n'appartient qu'à l'Elegie, qu'à l'Ode, qu'à l'Epigramme, & qu'au Roman; Celuy-cy entre autres, qui luy ressemble davantage, devant empescher, par sa difference specifique, qu'on ne les confonde, qu'on n'attende les mesmes choses de tous les deux [...]" /31

Schon früh, im Vorwort zu seiner Übersetzung des Guzman de Alfarsche (1620), tritt Chapelain als Anwalt des irregulären - pikaresken - Romans auf, freilich unter einem Gesichtspunkt, der auch in der normativen Romantheorie obenan stand und der bei allen Theoretikern des 17. Jahrhunderts wiederkehrt: dem Gesichtspunkt des didaktischen Nutzens, der moralischen Allegorie, die eine drastische Darstellung der Gesellschaft bieten kann /32.

Und in dem Dialog De la lecture des vieux romans (1647) erhebt er sich sowohl über die normative wie über die antiromaneske Romantheorie, wenn er historisch-relativierend erklärt:

> "Si Aristote revenoit, et qu'il se mît en tête de trouver une matiere d'art poétique en Lancelot, je ne doute point qu'il n'y réussît aussi bien qu'en l'Iliade et en l'Odyssee [...]" /33 (Hervorhebungen von Chapelain).

Der Satz ist freilich im Zusammenhang mit Chapelains Verteidigung des "merveilleux chrétien" und der von der klassischen Doktrin verachteten älteren französischen Nationalliteratur zu sehen. Doch enthält er im Keim nichts Geringeres als die Befreiung des Romans von den inhaltlichen und formalen Normen des griechischen und lateinischen Epos. Die mittelalterlichen Romane haben für Chapelain noch vorwiegend dokumentarisch-historischen Wert:

> "Comme les médecins jugent de l'humeur peccante des malades par leurs songes, on peut, par la même raison, juger des moeurs et des actions de ce vieux siècle par les rêveries de ces écrits." /34

Aber wenn es keine zeitlose künstlerische Norm gibt und wenn ein zeitgenössischer Aristoteles seine Poetik ebensogut aus dem Lancelot wie aus Homers Epen entwickeln könnte, so bedeutet dies, daß auch die zeitgenössische Romanliteratur nicht an klassische Normen gebunden ist. In Chapelains Verteidigung der höfischen Ritterromane und der Picaro-Romane kündigt sich bereits eine moderne Ästhetik an, die

den ganzen Reichtum des literaturhistorischen Materials in die Erkenntnis literarischer Phänomene einbezieht und eine Erzählart beschreibt, statt zu dekretieren, wie sie sein soll /35.

Neuere Romantheorien

Die zweite Position, von der wir bei unserem analytischen Versuch ausgehen müssen, ist die Romantheorie unserer Zeit. Seit dem 18. Jahrhundert hat sich eine solche Fülle von Romantypen entwickelt, daß es seitdem unmöglich geworden ist, den Roman als Formschema normativ festzulegen. Die Vielfalt der Inhalte, die der Roman in sich aufgenommen hat, ist nahezu unbegrenzt: Reiseroman, Abenteuerroman, erotischer Roman, psychologischer Roman, Erziehungsroman, etc. Ebenso vielfältig sind die Formen und Techniken: Briefroman, Ich-Roman, Tagebuchroman, Roman mit oder ohne persönlichen Erzähler, Roman mit einem oder mehreren psychologischen Standpunkten, etc. Der Versuch, verschiedene Typen nach dem Inhalt zu sondern und ihnen bestimmte Formen zuzuordnen, würde dem Bemühen ähneln, im Wasser Linien zu ziehen. Jede Festlegung nicht nur des Romans als "Gattung", sondern auch einzelner "Romangattungen" könnte sich nur auf eine historisch begrenzte Auswahl gründen und würde von der lebendigen Entwicklung sehr bald überholt. Die einzige Möglichkeit, die Romanliteratur ästhetischen Ordnungsbegriffen zugänglich zu machen, besteht demnach darin, in ihr gewisse wiederkehrende Typen der Struktur oder der Erzähltechnik zu ermitteln.

Es ist unmöglich, im Rahmen dieser Arbeit einen nur einigermaßen umfassenden Überblick über die Entwicklung der neueren Romantheorie zu geben. Wir verweisen hier auf zwei Berichte, aus denen sich ein solcher Überblick gewinnen läßt:

> Norman Friedman: "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept" /1.

Friedman stellt die epischen Gattungstheorien von Aristoteles bis zur Neuzeit kurz zusammenfassend dar und betrachtet die Entwicklung des Standpunktbegriffes seit Henry James' Romanvorreden. Hierauf versucht er sich in einer eigenen, vorsichtig differenzierenden Typologie der verschiedenen möglichen Erzählstandpunkte.

> Walter Pabst: "Literatur zur Theorie des Romans" /2.

Hier werden verschiedene neuere Romantheorien, namentlich aus dem Bereich der Anglistik und Germanistik, kritisch untersucht. Der Referent begründet, weshalb Versuche typologischer Beschreibung von Erzählphänomenen (F. Stanzel, K. Hamburger, E. Lämmert) den Vorzug vor normativen Ansätzen (R. Koskimies, W. Kaiser) verdienen.

Wir betrachten im Folgenden nur eine begrenzte Auswahl theoretischer Versuche, die in unserem Zusammenhang - Erzähltechnik - maßgeblich begriffsbildend gewirkt haben.

W. Kayser hat es unternommen, aus der Vielfalt der erzählenden Literatur drei strukturelle Grundtypen herauszuarbeiten /3: 1) den Handlungsroman, in dem das Hauptgewicht auf der großen einheitlichen Handlung liegt (heroisch-galanter Roman, von Kayser als "Barockroman" bezeichnet);2) den Raumroman, in dem der (geographische oder gesellschaftliche) Raum die "strukturtragende Schicht" bildet (Balzac, Zola) und 3) den Figurenroman, in dem die Entwicklung eines Charakters und die "Spiegelung der Welt in einer Einzelseele" im Vordergrund steht (Picaro-Roman, aber mehr noch der verinnerlichte Erziehungsroman des 18. und 19. Jahrhunderts). Diese Strukturtypen sind insofern interessant, als sie einerseits gewissen klassischen Einheiten entsprechen (Einheit von Zeit und Handlung, Einheit des Ortes, Einheit des Protagonisten) und andererseits gewisse dominierende Erzählstandpunkte nahelegen könnten (etwa: objektiv für den Handlungsroman, subjektiv für den Figurenroman).

Kayser bemüht sich auch um Fragen der Erzähltechnik. Hier jedoch verstellt er sich eine der lebendigen Entwicklung angemessene Erkenntnis durch normative Postulate. Für ihn - wie übrigens auch für andere Germanisten /4 - gehört das Erzählersubjekt organisch zur Sache, und das allmähliche Zurücktreten des Erzählers in der Romanliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts deutet danach auf einen möglichen Verfall dieser Kunstform. "Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans" /5.

Obwohl die von uns zu analysierenden Romane für Kaysers Theorie eine Bestätigung liefern könnten, erscheint uns diese als wenig brauchbar, da sie ein bestimmtes, an Wieland und Thomas Mann orientiertes Idealbild des Erzählers voraussetzt und andere mögliche Erzählstandpunkte nicht berücksichtigt, die im Roman des 17. Jahrhunderts bereits eine erhebliche Rolle spielen.

Die Grundfragen der Standpunkttechnik im Roman sind außerhalb der germanistischen Forschung schon früher erörtert worden, namentlich in der "Point of view"-Theorie von Lubbock (1921) und in der "Vision"-Theorie von Pouillon (1946) /6. Während Lubbock nur zwischen einem "external view point" und einem "internal view point" unterscheidet, trennt Pouillon den zeitlichen und den psychologischen Standpunktbegriff. So ergeben sich vier Typen, die in der Praxis allerdings meist gepaart auftreten:

Zeitlich:	"vision avec"	= Standpunkt des Miterlebens /7;
	"vision par derrière"	= Standpunkt des Rückblicks, der Reflexion /8;
Psychologisch:	"vision du dehors"	= Standpunkt außerhalb,
	"vision du dedans"	= Standpunkt innerhalb der Romanperson /9.

Die "vision du dehors" von Ereignissen und Personen ist nur aus dem "dedans" eines Bewußtseins psychologisch und künstlerisch möglich; die "reine" Objektivität des behavioristischen Romans (Dos Passos) wird als Verirrung abgelehnt. Die Ereignisse und Personen können rückblickend ("par derrière") oder miterlebend ("avec") von außen gesehen werden; doch ist die Sicht immer an ein Subjekt - Erzähler oder Romanperson - gebunden.

F. Stanzel hat, teilweise auf Lubbocks Vorarbeiten fußend /10, aus der Analyse englischer und amerikanischer Romane eine Typologie entwickelt, die gegenüber Pouillons Versuch den Vorzug schärferer Kategorien und konkreterer Textuntersuchung besitzt. Er unterscheidet drei Grundtypen des Romans oder der "Erzählsituation", die in einem Roman dominieren können: 1) den "auktorialen" Roman; 2) den "Ich-Roman" und 3) den "personalen" Roman. Nach diesen Grundtypen analysiert er Henry Fielding's Tom Jones (auktorial), Herman Melville's Moby Dick (Ich-Roman), Henry James' The Ambassadors (personal) und James Joyce's Ulysses (als Mischform sämtlicher Erzählsituationen).

Im auktorialen Roman wird der Akt des Erzählens "bezeichnet": durch Kommentare zum Erzählgegenstand, durch Vorausdeutungen auf noch nicht Erzähltes, durch Raffungen ganzer Zeitabschnitte /11. In all diesen Verfahren drückt sich die Distanz des Erzählers zum Gegenstand aus (p. 43 ff.). Das "Orientierungszentrum" des Lesers liegt im Jetzt und Hier des Erzählers, dessen Distanz zum Geschehen er teilt (p. 47 ff.). Der Erzähler ist wohlgemerkt mit der Person des Autors nicht gleichzusetzen: "Der Autor geht nur selten mit seiner ganzen Persönlichkeit in die Erscheinungsgestalt des auktorialen Mediums ein" (p. 55). Dieses kann infolge seiner Distanz das Bewußtsein der Romangestalten nur in bereits objektivierter Form sichtbar machen: dem auktorialen Roman entspricht als Form der Bewußtseinsdarstellung der "Gedankenbericht" (p. 146), d.h. die Vermittlung durch verba sentiendi und oratio obliqua.

Die Erzählweise des auktorialen Romans ist berichtend. Aber auch im auktorialen Roman kann über längere Strecken szenische Darstellung oder Dialog vorherrschen: dann tritt die Anwesenheit des auktorialen Mediums im Bewußtsein des Lesers mehr oder weniger in den Hintergrund. Das "Orientierungszentrum" des Lesers verlagert sich in das Jetzt und Hier der dargestellten Personen oder eines neutralen Beobachters der Szene. Das Präteritum erhält für ihn den Vorstellungswert der Gegenwart (p. 48 f.).

Im Ich-Roman ist zwischen erlebendem und erzählendem Ich zu unterscheiden (p. 61). Die Distanz zwischen beiden ist variabel. Im Moby Dick z.B. ist sie groß, infolge des großen zeitlichen Abstandes, aus dem erzählt wird. Die Erzähldistanz ist weit geringer im Brief- oder Tagebuch-Roman (p. 67). Sie ist völlig aufgehoben im "Inneren Monolog", z.B. am Ende des Ulysses oder in Dujardins Les Lauriers sont

coupés (p. 147 f.). Je größer die Erzähldistanz ist, und je mehr der Erzählvorgang in den Vordergrund tritt (Laurence Sterne's Tristram Shandy), desto mehr nähert sich der Ich-Roman dem auktorialen Roman (p. 66 ff., 87 ff.). Je mehr sich andererseits der "Horizont der dargestellten Welt" auf das erlebende Ich einengt, desto mehr nähert sich der Ich-Roman dem personalen Roman: es bedarf nur noch eines Wechsels des Pronomens (p. 163). Dem Ich-Roman entspricht als Form der Bewußtseinsdarstellung der Innere Monolog (p. 147 ff.).

Der personale Roman ist nichts anderes als die einheitliche Durchführung der szenischen, vergegenwärtigenden Vermittlungsweise, die schon innerhalb des auktorialen Romans beobachtet wurde (p. 93 ff.). Das auktoriale Medium tritt von Anfang an in den Hintergrund. Der Erzählakt wird so wenig wie möglich bezeichnet. Das "Orientierungszentrum" des Lesers liegt im Jetzt und Hier des Geschehens. Sein Standpunkt ist der einer Romanperson bzw. eines "personalen Mediums" oder der eines neutralen Beobachters. Stanzel unterscheidet innerhalb des "personalen Romans" zwischen zwei Untertypen: dem eigentlich personalen Roman (mit Standpunkt eines oder mehrerer personaler Medien) und dem neutralen Roman, in dem jede Subjektivität ausgeschaltet ist, und der sich in seiner extremen Form dem Bühnenstück oder dem Film annähert (p. 23, 97).

Im eigentlich personalen Roman wird das Bewußtsein des personalen Mediums durch "Erlebte Rede" (Darstellung des Bewußtseinsinhalts unter Beibehaltung von Imperfekt und 3. Person, aber Fortfall der verba sentiendi) und "erlebte Wahrnehmung" (Darstellung des Wahrgenommenen mit Bezug auf den Wahrnehmenden, aber unter Fortlassung von "er sah, er hörte"). Die dritte Person wird dabei vom Leser als "Ich" realisiert, das epische Präteritum als Gegenwart (p. 150 ff.).

Stanzel gesteht zu, daß kein Roman einen der drei Typen rein darstellt; jeder Roman enthält Übergänge zu einem anderen Typ. Diese Übergänge ergeben einen Kreis vom auktorialen über den Ich-Roman zum personalen und wiederum zum auktorialen Roman. Stanzel stellt diesen Kreis graphisch dar (p. 163; 166).

Stanzels Arbeit hat zu der für unsere Analyse erforderlichen Begriffsklärung viel geleistet. Jedoch ist zu beachten, daß seine Typologie, wenn auch auf breiter empirischer Grundlage entwickelt, der Untersuchung vorgegeben ist und daß er sie mit Beispielen aus der englisch-amerikanischen Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert belegt. Wir hingegen gehen vom Material aus - und zwar von einem wesentlich älteren, auf das sich Stanzels Typologie nur mit Vorsicht anwenden läßt. Einen "personalen" Roman im Sinne Stanzels gibt es erst seit dem 19. Jahrhundert. Das 17. Jahrhundert kennt nur "auktoriale" Romane (die galanten Romane von d'Urfé bis Scudéry oder die "Histoires comiques" von Sorel bis Furetière) und "Ich-Romane" (die

spanischen Picaro-Romane, Barclays Euphormio, Tristans Page disgracié). Freilich gibt es auch im "auktorialen" Roman des 17. Jahrhunderts starke Ansätze der "personalen" Erzählsituation, aber diese Ansätze lassen sich nicht auf den Gebrauch der Erlebten Rede reduzieren. Die Verlagerung des "Orientierungszentrums" auf den Standpunkt der erlebenden Personen ist auch bei der Lektüre eines Romans aus dem 17. Jahrhundert möglich, auch ohne Erlebte Rede, die in der Literatur jener Zeit (außer bei La Fontaine, der sie bereits meisterhaft verwendet /12) noch sehr selten ist. Und zwar ergibt sich diese Umorientierung immer dann, wenn durch eine von Urteilen des Erzählers freie Bewußtseinsanalyse, durch Gedankenbericht oder durch Inneren Monolog ein subjektives Kraftfeld geschaffen wird, das alle Ereignisse als auf den Standpunkt der Romanperson bezogen erkennen läßt. Solche subjektiven Kraftfelder bezeichnen wir in unserer Arbeit als "Points de vue".

Was den Inneren Monolog betrifft, so läßt sich seine Zuordnung zum Ich-Roman nur rechtfertigen, wenn man ihn wie Stanzel einengend im Sinne von Dujardins "Monologue intérieur" oder James Joyce's Stilisierung des Bewußtseinsstroms definiert. Der Vf. dieser Studie zieht es vor, als Inneren Monolog jede nicht nach außen dringende Rede in einer Erzählung zu betrachten. Solche Inneren Monologe begegnen uns schon in den ältersten "auktorialen" Romanen, etwa bei Longus, als ein Mittel der Bewußtseinsdarstellung unter anderen. Ob Bewußtseinsanalyse, Gedankenbericht, Erlebte Rede oder Innerer Monolog: durch alle diese Mittel entstehen subjektive Kraftfelder, "Points de vue" (der Romanpersonen). Die Erzählweise, die sie schafft, bezeichnen wir als "subjektivierend"; sie entspricht Pouillons "vision du dedans".

Uns geht es wohlgemerkt nicht um die Zuordnung von Romanen zu einem Typ, sondern um die Frage, wie die verschiedenen "Erzählsituationen" in einem bestimmten Roman zusammenwirken, wie sie sich gegenseitig bedingen und abwandeln. So betrachten wir auch Stanzels "neutrale" Erzählsituation nur als das notwendige Korrelat zur primären "auktorialen" Erzählsituation, das freilich beim Hervortreten eines "personalen" Point de vue auf diesen umbezogen werden kann. Da die gegenständliche Schicht einer Erzählung immer als Objekt einem erzählenden oder erlebenden Subjekt gegenübersteht, ziehen wir für Stanzels "neutrale" Erzählsituation die Bezeichnung "objektives Erzählen" vor. Ausgangspunkt unserer Analyse ist das Erzählersubjekt, von dem die objektive Schicht und die mehr oder weniger subjektivierten Romanpersonen abhängen, und wir untersuchen die Frage, in welchem Grade es direkt oder indirekt hervortritt und welche Beziehungen es zur objektiven Schicht oder zu den subjektivierten Romanpersonen unterhält.

Einen wesentlichen Beitrag zu einer historisch indifferenten, nicht klassifizierenden, sondern werkanalytischen Typologie stellen E. Lämmerts Bauformen des Erzählens dar. Für Lämmert ist - im Anschluß an G. Müllers Untersuchungen - das Zeitgerüst einer Erzäh-

lung typologisch bestimmend /13. Aus dem Verhältnis des Erzählvorgangs zur erzählten Zeit ergeben sich drei Reihen polarer Typen: 1) die "Krisengeschichte" (Konzentration der Handlung auf einen Konflikt) und die "Lebensgeschichte" (Ausdehnung auf größere Lebenszusammenhänge); 2) die "einsinnige" und die "umgestellte" (mehrere Handlungsstränge verknüpfende) oder gar "aufgesplitterte" Geschichte; 3) die "äußere" und die "verdeckte" Geschichte (je nachdem äußeres oder inneres Geschehen dominiert). Von diesen Typen ausgehend, untersucht er technische Phänomene wie: Verknüpfung mehrsträngiger Erzählungen (p. 43 ff.), Raffung (p. 82 ff.), Rückwendung (p. 100 ff.), Vorausdeutung (p. 139 ff.). Leider kann den unter diese Begriffe fallenden Phänomenen in unserer Studie nicht die Beachtung zuteil werden, die sie verdienen: sie sind so häufig und so vielgestaltig, daß man ein einziges Erzählwerk allein unter diesen Gesichtspunkten untersuchen müßte. In den Romanen des 17. Jahrhunderts spielen aber direktere Bezeichnungen der Erzähldistanz eine erhebliche Rolle, deren Untersuchung uns vordringlich scheint. Wesentlich für unseren Zusammenhang sind jedoch die verschiedenen "Raffungsarten und Erzählweisen", die nach Lämmert den Erzählgegenstand vermitteln: von den mittelbarsten, "iterativ-durativer Raffung" (p. 84) und Beschreibung (p. 88), über den Handlungsbericht (p. 91 f.) bis zur szenischen Darstellung, in der sich erzählte Zeit und Zeit des Erzählens annähernd decken (p. 92 f.). (Die "iterativ-durative Raffung" wollen wir in unserer Abhandlung als "Zusstandsbeschreibung" bezeichnen, da sie den Zeitablauf ähnlich suspendiert wie Schauplatz- und Personenbeschreibung, an die sie in den Romanen des 17. Jahrhunderts häufig gebunden ist). Ebenso wichtig erscheint uns Lämmerts Betrachtung der Rededarstellung, sowohl in Bezug auf das objektive Erzählen wie auf die Subjektivierung der Romanpersonen. Lämmert sieht verschiedene Stufen der Mittelbarkeit, vom "Redebericht", der die Redeinhalte bloß kennzeichnet, aber nicht zitiert, über die indirekte Rede und den "style indirect libre" (Erlebte Rede) zum direkten Redezitat und zum "Monologue intérieur", in dem die Erzählzeit die erzählte Zeit häufig nicht nur deckt, sondern sogar überdehnt (p. 234 ff.).

Da uns die Standpunktfrage vor allem interessiert, wollen wir methodisch deutlicher, als Lämmert es tut, die äußeren und inneren Redeformen voneinander abgrenzen, und daher auch beim "Redebericht" zwischen "Bewußtseinsanalyse" und "Reden als Akt" unterscheiden, je nachdem ob es sich um seelische Vorgänge oder um Mitteilungen handelt, also um ein "dedans" oder ein "dehors". Lämmerts Analyse der Redeformen lehrt uns jedoch, daß wir innerhalb des "Point de vue" oder der "Vision du dedans" (Pouillon) differenzieren müssen, da sie im Verhältnis zum erzählten Ablauf mehr oder weniger "Vision avec" (Pouillon) sein kann. Im Inneren Monolog ist sie es mehr, in der Bewußtseinsanalyse weniger, da diese oft längere Zeitphasen iterativ-durativ zusammenfaßt. Doch wird in ihr das "Dedans" nicht verlassen, sofern in ihr nur Dinge ausgesagt werden, die die Romanperson aus einem gewissen zeitlichen Abstand auch von sich selbst sagen kann. Auch der Innere Monolog stellt ja durch bloße Formulierung des eigentlich Unartikulierten bereits Abstand her.

Kritische Literatur zu Sorel und Furetière

Die bisher besprochenen Autoren haben Ordnungsbegriffe einer Phänomenologie des Erzählens entwickelt und diese mit Beispielen aus zahlreichen Erzählwerken verschiedener Epochen belegt. In unserer Abhandlung wird jedoch der umgekehrte Weg beschritten: es wird versucht, mit Hilfe bereits vorhandener (aber auch ad hoc entwickelter) Begriffe die Erzähltechnik einer begrenzten Auswahl von Werken einer bestimmten Epoche zu beschreiben. Die Auswahl ist auf "Histoires comiques" des 17. Jahrhunderts begrenzt, und innerhalb dieser auf die wichtigsten Werke der beiden bedeutendsten Vertreter dieses Typs:Sorel und Furetière. Scarrons Romant Comique, der wegen seiner starken novellistischen, romanesken und burlesken Einschläge den Gegenstand einer gesonderten Studie bilden müßte, kann hier nur neben anderen Werken zum Vergleich herangezogen werden.

Zwischen Sorel und Furetière haben literarische und auch gesellschaftliche Beziehungen bestanden, bis zu dem aus nie ganz geklärten Gründen erfolgten Bruch /1. Beide der gleichen justizbürgerlichen Sphäre verhaftet (Furetière war "procureur" wie Sorels Vater), beide in ihrem Schaffen satirisch und enzyklopädisch /2 gerichtet, weisen sie in ihren Romanen gemeinsame Züge auf, wobei ein Einfluß des Älteren auf den Jüngeren durchaus anzunehmen ist. Die beiden grundlegenden Monographien

Emile Roy: La Vie et les oeuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674), Paris 1891;
Hildegard Fischer: Antoine Furetière (1619-1688), ein französischer Literat des 17. Jahrhunderts, Berlin 1937,

spüren inhaltlichen Beziehungen nach, die sich zwischen den Werken beider sowie zu Werken ihrer Zeitgenossen feststellen lassen. Doch sind die Romane Sorels und Furetières noch nicht in einer größeren Arbeit in Bezug auf die in ihnen verwendete Erzähltechnik untersucht worden.

A. Adam gibt in seiner Einleitung zu den Romanciers du XVIIe siècle ein sehr treffendes Aperçu über die Erzählhaltung Furetierès, der zu fordern scheine, "que le roman soit le récit d'une histoire, telle que le narrateur l'a apprise, et [...] que le romancier laisse dans l'ombre toute la part de réalité que ce narrateur imaginaire ne pouvait atteindre" /3. Doch berücksichtigt er Sorel unter dem Gesichtspunkt der Erzähltechnik gar nicht, obwohl sich bei ihm schon Anzeichen einer ähnlichen Erzählhaltung finden.

In einigen neueren Aufsätzen sind die hier interessierenden Fragen immerhin kursorisch behandelt worden. Wayne C. Booth untersucht in seinem Artikel "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy" /4 den Don Quijote, den Romant Comique und den Roman Bourgeois, sowie die Romane von Marivaux und Fielding.

Er betrachtet den Erzähler hauptsächlich in Hinblick auf das Maß, in dem er sich selbst in Szene setzt, und macht darauf aufmerksam, daß Furetière in dieser Hinsicht über Cervantes noch hinaus geht. Sorel jedoch, von dem Booth nur den Francion erwähnt, wird als einer von vielen Autoren abgefertigt, bei denen der Erzähler nur in Vorreden und Buchanfängen hervortrete /5.

Francis Bar analysiert in seinem Heidelberger Vortrag "Le Roman réaliste en France au XVIIe siècle" /6 die Romane Sorels, Scarrons und Furetière auf burleske Stilelemente, bei denen er sich hinsichtlich Sorels auf den bekannten und leicht zugänglichen Francion beschränkt, der in Bezug auf das Burleske nicht viel hergibt. Der Berger Extravagant wird erwähnt, aber nicht analysiert /7.

Auch Bodo Morawe hält sich in seinem Aufsatz "Der Erzähler in den "Romans Comique" /8 an den Francion, den Romant Comique und den Roman Bourgeois. Für ihn wie für Booth steht im Vordergrund das selbstbewußte Hervortreten des Erzählers, die Inszenierung des Erzählvorgangs bei Scarron und Furetière, weniger das Verhältnis des Erzählers tur dargestellten Welt. Bei Sorel will er die Rolle des Erzählers auf bloße "Affirmation des Vermittelten" /9 beschränkt sehen - was nur dann möglich ist, wenn man die Varianten des Francion von 1626 und 1633 sowie Sorels andere Romane nicht in die Betrachtung einbezieht.

Mit "Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich" beschäftigt sich Wolfgang Leiner in seiner Saarbrückener Antrittsvorlesung (1963). Ausgehend von Sartres Wiederaufnahme des 1633 durch Sorel geprägten Begriffs, vergleicht er die theoretischen Positionen des zeitgenössischen "Nouveau Roman" mit denen der "Anti-Romane" des 17. Jahrhunderts. Mit Recht bezieht er nicht nur Sorels Berger Extravagant (mit dem Titel von 1633: L'Anti-Roman), sondern auch dessen Francion, sowie die Romane der Jean de Lannel. Du Verdier und Furetière in seine Betrachtung ein /10. Leider hält er sich allzu ausschließlich an die Vorworttheorien, ohne auf die innere Struktur und die Erzähltechnik der betrachteten Werke einzugehen. Sein Leitgedanke, die Anti-Romane des 17. Jahrhunderts wie die Anti-Romane der Gegenwart begriffen sich "als Gegenpole zum Romantyp einer bestimmten Epoche", bleibt allzu schematisch, wenn er es so hinstellt, als richtete sich Sorels Berger Extravagant nur gegen den Schäferroman /11, während Sorel doch in Wahrheit mehrere, aus verschiedenen Epochen stammende, aber gleichzeitig noch als Muster wirksame Dichtungstypen im Berger Extravagant ad absurdum führen will.

Wenn wir im Folgenden Sorels drei große "Histoires comiques" und Furetières Roman Bourgeois in allen wesentlichen erzähltechnischen Schichten untersuchen, können wir also nur in Detailfragen auf fremde Vorarbeit zurückgreifen. Wir betreten überwiegend Neuland.

Das Aufbauprinzip unserer Arbeit ist das folgende: Zuerst werden in drei großen Kapitelgruppen die Romane Sorels in Hinblick auf den Erzähler, auf die Subjektivierung der Personen und die Elemente objektiven Erzählens untersucht. Nur so können die Kategorien für den sich daran anschließenden Ausblick auf die Erzähltechnik der Autoren vor und neben Sorel gewonnen werden. Dieser allgemeine Ausblick wird einerseits die bei Sorel beobachteten Phänomene in ihren historischen Zusammenhang rücken, andererseits die Voraussetzung zur Würdigung von Furetières Erzähltechnik schaffen, der die letzten Kapitel gewidmet sind. Eine Schlußbetrachtung rundet die Ergebnisse ab.

II. - SOREL'S ERZÄHLTECHNIK

DER ERZÄHLER IM "FRANCION"

Bevor wir Sorels Erzähltechnik im Francion analysieren, sei der Inhalt dieses Romans kurz in Erinnerung gebracht /1.

Sorel hat die Geschichte seines Helden im zeitgenössischen Frankreich angesiedelt. Der Zeitablauf von Francions burgundischem Abenteuer bis zu seiner Heirat in Italien läßt sich nicht genau festlegen. Die Rahmenhandlung der ersten 6 Bücher entspricht je einem Tag, aber nach Francions Abreise von Raymonds Schloß (Buch VII) machen häufige Raffungen unbestimmter längerer Zeitstrecken eine genaue Orientierung unmöglich.

I. Die Handlung des Romans beginnt in Burgund, in der Nähe eines Schlosses, dessen Besitzer, der alte Valentin, vergeblich durch schwarze Magie seine verlorene Manneskraft wiederzugewinnen sucht. Francions Stelldichein mit Valentins leichtfertiger Frau Laurette wird dadurch vereitelt, daß Einbrecher das Schloß überfallen. Francion wird im Handgemenge leicht verletzt und muß, um nicht von Valentin entdeckt zu werden, das Dorf verlassen. Unterwegs begegnet er in einem Gasthaus einem Edelmann, der sich mit freundschaftlichem Interesse nach seinen Bewandtnissen erkundigt und dem er erzählt, wie er wegen Laurette das Leben in der hauptstädtischen Gesellschaft aufgegeben hat.

II. Morgens, noch schlaftrunken, hält er eine scheußliche Alte, die im gleichen Raum schläft - die Kupplerin Agathe - für seine Geliebte. Agathe erzählt ihm und seinem Genossen ihre Geschichte, die zugleich Francion über den Lebenswandel von Agathes Pflegetochter Laurette aufklärt.

III. Nach Agathes Aufbruch erzählt Francion seinem Genossen den Traum, aus dem ihn Agathe geweckt hat. Sein neuer Freund nimmt ihn auf sein Schloß mit, wo Francion, noch immer ein wenig pflegebedürftig infolge der erlittenen Verletzung, Zeit hat, ihm die Geschichte seiner Jugend zu erzählen: Sohn eines durch Prozesse ruinierten bretonischen Edelmannes, wächst Francion zunächst unter der Dorfjugend, dann in einem Collège auf, unter der Obhut lächerlicher und geiziger Pedanten wie des "maître de chambre" Hortensius.

IV. Am nächsten Tag erzählt Francion seine Schulabenteuer: vor allem verweilt er bei den Aufführungen des Schülertheaters und den Streichen, die er dem unglücklich verliebten, eitlen Hortensius gespielt hat. Nach dem Tode seines Vaters geht Francion zum Studium nach Paris. Durch einen Edelmann namens Raymond bestohlen, gerät er in Armut und erlebt verschiedene Demütigungen.

V. Am dritten Tage im Schloß seines neuen Freundes erzählt Francion, wie er sich in die elegante Gesellschaft einführte. Zunächst mischt er sich unter die hauptstädtische Literaten-"Bohème". Durch eine Geldsendung von Hause wieder mit einigen Mitteln versehen, macht er einem Bürgermädchen (Diane) den Hof, wird aber von einem Nebenbuhler verdrängt, der Francions Gedichte für seine eigenen ausgibt. Francion macht die Bekanntschaft eines hochadligen jungen Libertiners, Clérante, der mit seinen Freunden in idealer Gütergemeinschaft lebt und Francion ins Hofleben einführt. Ein ehemaliger Advokat, Collinet, ein harmloser und witziger Irrer, sorgt für die Belustigung des Kreises um Clérante. Francion erlebt verschiedene Liebesabenteuer, mit der Preziösen Luce, um die eigentlich sein Gönner warb, mit deren Zofe und mit einer Bürgersfrau aus der Provinz.

VI. Francion und Clérante treten bei einer Bauernhochzeit als Musikanten verkleidet auf, um sich einer Schönen zu nähern, in die Clérante verliebt ist. Nach der gemeinsamen Rückkehr ins Pariser Hofleben verzeichnet Francion zunächst gesellschaftliche Erfolge, gerät dann aber mit einem eitlen Marquis in Händel. Er lernt Laurette kennen und verläßt um ihretwillen die Hauptstadt. Hier endet Francions Lebensbeichte. Sein Gastgeber bringt das Gespräch auf den Dieb, der Francion seinerzeit in Armut gebracht hat. Als Francion seine Verachtung für den Unbekannten äußert, gerät der Gastgeber - der niemand anders als eben jener Raymond ist - scheinbar in Zorn und schließt ihn in seinem Zimmer ein.

VII. Aber Raymond hat Francion nur in Schrecken versetzt, um ihn desto angenehmer zu überraschen. Er veranstaltet nämlich ein orgiastisches Festgelage für ihn, zu dem mehrere Frauen, darunter auch Laurette, eingeladen sind. Francion aber ist Laurettes bald überdrüssig. Er hat sich in eine vornehme Italienerin namens Naïs verliebt, deren Porträt ihm Raymond gezeigt hat, eine Cousine von Raymonds Freund Dorini. Ihr zuliebe bricht er nach Italien auf, wobei er unterwegs auf heiter-listige Weise die Rolle eines "redresseur des torts" spielt (z.B. Wiedereinsetzung eines Ehemannes in seine Rechte). Hier bricht der Francion von 1623 ab.

IX. Francion züchtigt den geizigen alten Du Buisson in dessen eigenem Schloß und verpflichtet sich dessen Kinder zu Dank. In dem Badeort angelangt, in dem Naïs sich aufhält, gelingt es ihm, die Erinnerung an einen früheren Liebhaber bei Naïs zu verdrängen. Aber zwei eifersüchtige Rivalen verschleppen ihn in ein Verlies an einen unbekannten Ort. Francion entkommt, muß aber, wieder einmal mittellos, Hirtendienste nehmen. Ländliche Liebesabenteuer unterhalten ihn in seinem provisorischen Exil.

X. Länger fesselt ihn das Verhältnis mit der Kaufmannstochter Jocon-de, die an dem Lieder dichtenden Schäfer Gefallen gefunden hat. Eines Tages wird er beim Verlassen ihres Hauses mit einem entflohenen Rebellen verwechselt. Nach Aufklärung des Mißverständnisses zieht er als Charlatan durch Land, bis er die Mittel hat, zu Naïs nach Rom zu reisen, wo sich inzwischen auch Raymond und Dorini eingefunden haben. Zwei neu eingetroffene Landsleute, Audebert und der junge Du Buisson, erzählen ihm von den Albernheiten des Pedanten Hortensius, den sie aus Paris mitgebracht haben.

XI. Hortensius wird zum Narren der Gesellschaft um Francion und Raymond. Die Belustigungen mit Hortensius gipfeln darin, daß man ihm vorspiegelt, er würde wegen seiner Verdienste zum König von Polen gekrönt. Im Anschluß an ein Gespräch, in dem Hortensius phantastische Romanprojekte entwickelt (es handelt sich um Ideen, die Sorel selbst in Les Avantures satiriques de Florinde habitant de la basse Région de la Lune, erschienen 1625, und nach ihm Cyrano de Bergerac in seiner Mond- und Sonnenreise verwirklicht zu haben scheinen /2), spricht Francion mit Raymond über seine eigenen literarischen Arbeiten, darunter seine Autobiographie und der Berger Extravagant.

XII. In der Ausgabe von 1626 endet Buch XI mit Francions Hochzeit und Heimkehr. In Buch XII (1633) wird dieses happy end noch einmal verzögert durch die beiden Rivalen, die Francions durch ihren Mittelsmann Bergamin bei seiner Geliebten anschwärzen, unter dem Vorwand eines Eheversprechens, das Francions einer gewissen Emilie gegeben haben soll. Sie hängen ihm sogar einen Prozeß wegen angeblicher Falschmünzerei an, der jedoch mit ihrer eigenen Entlarvung endet. Der von allem Leichtsinn geläuterte Francions kann nun endlich seine Naïs heimführen. -

Mit diesem Roman hat Sorel in Frankreich eine besondere Form der "Histoire comique" inauguriert. Sein Roman stellt gegenüber den picaresken Romanen, die ihn inspiriert hatten, etwas Neues dar. Das Neue liegt nicht nur in der Anpassung des Picaro an französische Verhältnisse, in seiner sozialen und moralischen Veredlung, auf die bereits G. Reynier hinweist /3, oder in der Einbeziehung des erotischen Moments, das den spanischen Picaro-Romanen abgeht. Es liegt zugleich in der Komplizierung des erzähltechnischen Verfahrens.

Die spanischen Picaro-Romane waren fiktive Selbstberichte, ebenso wie Barclays Euphormio und Théophile de Viau's Fragment einer "Histoire comique". Sorel jedoch verwebt Francions Autobiographie in einen "auktorial" erzählten Roman /4. Ähnliches hatte vor ihm schon Cervantes in pikaresken Erzählungen getan, in Rinconete y Cortadillo und im Coloquio de los perros. Überdies hatte er bereits im Don Quijote auf die raffinierteste Weise mit der Gestalt des Erzählers gearbeitet. Sorel hat Cervantes' Roman gekannt, als er seinen Francion

schrieb, desgleichen sicherlich auch die Novelas Ejemplares /5. Es ist jedoch fraglich, ob er auf das ironische Spiel mit dem Erzähler in Cervantes' Roman aufmerksam geworden ist. In der ersten Fassung des Francion jedenfalls erzählt Sorel noch ohne Hervorhebung des Erzählermediums. Das Spiel mit dem Erzähler beginnt erst in der zweiten Fassung. Die Verwendung dieser Technik, bei der er sich des Don Quijote erinnert haben mag, könnte ihm durch äußere Umstände nahegelegt worden sein.

Der Ur-Francion erschien 1622/3 als letzter Ausläufer einer Literatur, die noch die Freiheit der Epoche nach den Religionskriegen genoß. Sorel hatte in seinem Buch vor keinem gesellschaftlichen Tabu haltgemacht. Wie er selbst später sagte /6, enthielt es viele Stellen, die geeignet waren "d'offenser les âmes pures", sowohl Obszönitäten als auch libertinische Äußerungen philosophischer Art. Noch im gleichen Jahr 1623 erschien der Parnasse des Poètes satyriques, an dem der Libertiner-Poet Théophile de Viau mitgearbeitet hatte. Dieses Werk löste einen Skandal aus. Auf Betreiben der Jesuiten wurde Théophile der Prozeß gemacht, der mit seiner Einkerkerung und späteren Verbannung endete, und die Drucker des Parnasse wurden von der Polizei verfolgt. Sorel sah sich durch die Anonymität, die er im Francion gewahrt hatte, wohl nur ungenügend gesichert. Für die zweite Fassung des Romans, welche die Fortsetzung der ersten enthielt, mußte er sich zu Korrekturen und moralisierenden Hinzufügungen entschließen /7.

Diese Zusätze, die er in der dritten Ausgabe (1633) noch vermehrte, lohnen ein eingehendes Studium. Die Textgeschichte des Francion illustriert auf beispielhafte Weise einen Vorgang, den E. Kahler für das 18. Jahrhundert analysiert /9, der aber in Wahrheit schon im 17. jahrhundert einsetzt: Angesichts der wachsenden Entfremdung zwischen Autor und Publikum, die ursprünglich in einem geschlossenen Milieu kommunizierten, angesichts der Tatsache, daß das Publikum komplexer und anonymer geworden ist, gewinnt das Erzählte einen "wachsenden moralischen, sozialen, politischen Ernst" /9. Mit der Erfindung des Buchdrucks und der Ausdehnung der literarischen Bildung auf neue Klassen bahnt sich im 15. Jahrhundert eine Entwicklung an, in welcher der literarische Produzent und der mögliche Konsument, sowie ihre Stellung zueinander, immer weniger sozial determiniert sind, wie dies für die antike und mittelalterliche Epik noch der Fall war. Der Autor, der selber "zwischen den Klassen" steht (wofür der adelssüchtige und zugleich bürgerstolze Sorel ein vorzügliches Beispiel ist /10), muß sich nun des anonym gewordenen Lesers zu versichern suchen, muß dessen Reaktionen einkalkulieren, möglichen Einwänden vorzubeugen trachten - im Hinblick auf den Publikumserfolg wie auf die Zensur. Für dieses Bestreben sind Sorels von 1623 bis 1633 immer umständlicher, immer apologetischer werdende Vorreden /11 ein Beleg. Schließlich, in der Ausgabe von 1633, erhält sogar der Romananfang den Charakter einer Vorrede /12. Aber die gewandelte Situation zeichnet sich auch im Kontext der Erzählung ab. Wir müssen daher die drei Ausgaben gesondert analysieren.

Zur Erleichterung des Überblicks sei hier zunächst eine schematische Darstellung der Textgeschichte gegeben, wobei A = Ausgabe von 1623, B = Ausgabe von 1626, C = Ausgabe von 1633 /13:

A) Histoire comique de Francion (anonym)
Buch I-VII
+ Advertissement d'importance aux lecteurs, p. 61 ff.

B) Histoire comique de Francion (anonym)
Buch I-VII neu aufgeteilt in Buch I-VIII
+ Varianten zu A
+ Buch IX-XI
+ Aux Grands, p. 1259 f.
+ Advertissement d'importance aux lecteurs (Neufassung), p. 1260 ff.

C) La vraye Histoire comique de Francion, par Nicolas de Moulinet, sieur du Parc
Buch I-XI (B)
+ Varianten zu B
+ Buch XII
+ A Francion, p. 1266 f.
+ Advis aux lecteurs touchant l'Autheur de ce Livre, p. 1267 ff.

Francion A (1623)

Der Ur-Francion (Buch I-VII, in den späteren Ausgaben Buch I-VIII) ist eine Rahmenerzählung, in die mehrere Ich-Erzählungen eingebettet sind:

Francions Erzählung von seinem Abenteuer mit Laurette (Buch I, p. 93-99);
die Geschichte der Kupplerin Agathe (Buch II);
Francions Traum (Buch III, p. 140-154);
Francions Autobiographie (Buch III, p. 154 - Buch VI).

Die Rahmenerzählung beginnt "in medias res". Der Anfang setzt eine Vorzeithandlung voraus, die Francion am Ende von Buch I (p. 93-99) seinem Zimmergenossen Raymond in der Taverne erzählt (derselbe Raymond ist dann auch der Empfänger seiner Lebensbeichte). Die Rahmenerzählung ist überwiegend szenisch. Der Leser bewegt sich, sofern nicht Raffungen oder Erklärungen ihn zuweilen doch an die Existenz eines Erzählers erinnern, neutral beobachtend im Kraftfeld der Ereignisse - wie der Zuschauer einer Komödie - oder miterlebend in der Perspektive der erlebenden Personen, vor allem des Protagonisten. Gelegentliche Zwischenreden des Erzählers sind nur kurz und erwecken nicht den Eindruck selbstbewußten Hervortretens, selbst wo ein "Ich" sich einschleicht; sie schaffen allenfalls die Atmosphäre eines lässig-kommunikativen Stils:

"[...] encore ne sçay je pourquoy il n'avoit point ses lunettes, car c'estoit sa coustume de les porter tousjours a son nez ou a sa ceinture." (p. 66).

"Je ne suis pas asseuré qu'elle fust pleine des choses que naturellement elle devoit avoir: mais je sçay bien qu'il la frotta une demie heure [...]" (p. 67).

"Francion rapporta là dessus les choses qu'il avoit commandé de faire à Valentin qui sont celles là mesmes que j'ay dit qu'il fit." (p. 99).

"Il me seroit difficile de nombrer combien l'on depucela de filles et combien l'on fit de marys cornards." (p. 317).

Freilich liegt in solchen Sätzen schon ein Ansatz zu jenem Spiel mit dem Wissen des Erzählers, das später bei Furetière eine so große Rolle spielen wird. Die ersten beiden und den letzten der zitierten Sätze können wir bereits als Wissensklauseln bezeichnen. Doch wird dieser Ansatz nicht weiterentwickelt und das "Nicht-Wissen" des Erzählers erscheint als bloße Redensart.

Freilich, gegen Ende, in Buch VII, findet sich eine Stelle, an der der Erzähler unversehens mit einer Anrede an die Leser - und zwar an eine bestimmte Kategorie von Lesern - hervortritt. Als nämlich Francion sich anschickt, zwei übel zerstrittene Ehepartner der "épreuve du congrês" zu unterziehen, sieht sich Sorel zu einer Apologie genötigt:

"Belles Dames, qui ne pouvez sans rougir ouyr parler/ des choses que vous aymez le mieux, je sçay bien que si vous jettez les yeux icy, et en beaucoup d'autres endroits de ce livre, vous le quitterez aussi tost, et m'aurez par avanture en hayne. Neantmoins j'ayme tant la verité que malgré vostre fascheuse humeur, je ne veux rien celer, et principalement de ce qui profite plus estant divulgué, que non pas estant teu." (p. 332).

Und im selben Zusammenhang, nur eine Seite weiter, taucht dann eine Formel auf, die sogar jene Einheit zwischen der Welt des Erzählers und der des Erzählten andeutet, durch die das Wissen des Erzählers sich rechtfertigt:

"L'on dit que ses remontrances eurent beaucoup d'efficace, et que depuis ils ont tousjours vescu en bonne paix." (p. 334).

In diesem Satz mündet die Zeit des Erzählten in die Zeit des Erzählers ein, der unvermerkt zum Historiker einer Welt wird, die auch die seine ist. Aber der Satz steht vereinzelt da, und das "on dit" wirkt noch als bloße Formel, gleich den schon zitierten Sätzen des Nicht-Wissens /14.

Francion B (1626)

Der zweite Francion trägt der verschärften gesellschaftlichen Zensur Rechnung. Zwar enthält die Ausgabe von 1626 noch manche Derbheiten, namentlich in den ersten sieben (bzw. acht) Büchern. Aber obszöne Wörter sind unterdrückt worden, die bewahrten oder hinzugefügten Episoden sind von harmloser Schlüpfrigkeit, und die philosophischen Libertinismen sind verschwunden /15.

In den neuen Büchern IX bis XI macht Sorel seinen Francion nunmehr zu einem erbaulichen Helden, einem "redresseur des torts", der Geizhälse und Wucherer bestraft (Buch IX, p. 343 ff.), und zu einem romanesken Liebhaber, der in allen Ehren die Verbindung mit der einzig Geliebten anstrebt. Die tolldreisten Geschichten der ersten sieben Bücher und auch ihre späteren Nachklänge (Buch IX, p. 367 ff.) erscheinen nun als jugendliche Verirrungen des Helden oder als "petites meschancetez qu'il a faictes en sa jeunesse pour chastier les vices des hommes" (p. 461).

Überdies aber rechtfertigt der Erzähler Francions Geschichte nun durch einen Trick, der an Cervantes erinnert, ja von ihm inspiriert sein könnte. Bekanntlich bezieht der Erzähler des Don Quijote die Wirklichkeit in die Fiktion und diese wiederum in die Wirklichkeit ein, indem er seinen Helden im zweiten Teil auf Menschen stoßen läßt, die den ersten Teil seiner Abenteuer schon gelesen haben. Das Verfahren im Francion B ist bei weitem plumper und weniger überzeugend: Sorel macht seinen Protagonisten unvermittelt zum Autor seiner eigenen Geschichte, die er "La Jeunesse de Francion" betitelt (p. 437) /16, wobei unklar bleibt, ob es sich um den Inhalt der Ich-Erzählungen von Buch I bis VI, oder um den ganzen Francion von 1623 handelt.

Auf den letzten Seiten aber stellt sich der Erzähler als Francions Biograph vor und deutet durch eine Quellenangabe eine persönliche Beziehung zu seinen Gestalten an:

> "[...] et pour Audebert il est revenu en France où il nous a appris toutes les nouvelles que nous avons racontées." (p. 462).

So mündet die erzählte Zeit am Schluß überraschend in die Zeit des Erzählers ein. Sie deutet sogar noch in die Zukunft des Erzählers hinaus:

> "S'il luy arrive desormais quelque chose digne de remarque [à Hortensius], et a Francion aussi, je ne manqueray pas d'en faire le recit a mes compatriotes, si possible Francion n'en prend la peine luy mesme lors qu'il fera un voyage en son païs pour voir ses parens avec sa nouvelle espouse, ainsi qu'il a deliberé. En attendant je travailleray a mettre par ordre les avantures du Berger Extravagant que Francion a composées, et les donneray au public comme une seconde partie de ceste Histoire comique." (p. 462).

Bei aufmerksamer Lektüre der vorhergehenden Bücher erweist sich die Biographen-Fiktion des Schlusses, so überraschend sie wirken mag, als vorbereitet durch die sich häufenden Erzählerzwischenreden in den B-Varianten zu Buch VII (A) und in Buch IX-XI:

> "La Chronique scandaleuse adjouste icy que [...]. Je ne me veux point amuser a toutes ces particularitez qui n'ont pu plaire a chascun, et je ne vous veux pas asseurer non plus que ce que j'ay ouy dire encore il y a quelque temps soit veritable, a sçavoir que [...]. Esloignons nous d'un entretien que l'on estime si sale et imaginons nous seulement, pour ne rien retrancher de la bonne reputation de nos braves Chevaliers, que [...]" (p. 1313, Variante c zu p. 310).

(Es ist übrigens bezeichnend, daß dieser umfangreiche Erzählerpassus im Zusammenhang der Schilderung einer Orgie auftaucht. In diesen apologetischen Bemerkungen ist der Nachhall moralzensorischer Kritik, wie Sorel sie tatsächlich vernommen haben muß, deutlich zu hören).

> "Je suis Historien si veritable que je ne sçay que me tient que je n'en mette aussi la notte [de la chanson] afin de n'oublier aucune circonstance et que le lecteur sçache tout." (p. 1315, Variante b zu p. 319).

> "[...] et les entretenant leur disoit des mots fort salles que je ne puis autrement exprimer qu'en usant des termes du vulgaire, c'est a sçavoir qu'il leur parloit tout à droict." (Ebenda, Variante b zu p. 320. In der A-Fassung steht: "[...] et ne parloit d'autre chose que de foutre [...]" !).

> "Notez qu'en jouant et en goustant il n'osta point son manteau ny son espée." (Variante a zu p. 326).

> "Mais l'on dit qu'aussi tost Francion luy fist faire suspension d'armes et voulut voir s'il estoit bien fourny de ce qui lui estoit necessaire. Les mesdisans asseurent qu'apres il leur dit recommencer le duel et leur donna des preceptes pour les mouvemens. Vous n'en croirez que ce qu'il vous plaira. Il vous suffit d'apprendre qu'il jugea qu'ils n'avoient point de sujets de se mesconter l'un de l'autre, sans que je vous parle des mots qui sentent plus tost la Cour d'esglise que la Cour du Louvre." (p. 1318, Variante b zu p. 333).

Oder indirekt an den Leser appellierende Bemerkungen wie:

> "Ce brave chevalier dont nous suivons les advantures a la trace [...]" (p. 343; erster Satz von Buch IX!).

"Que l'on ne s'estonne point s'il accepta [...] " (p. 367).

"[...] elle eut une pensée qui merite bien d'estre escrite." (p. 379).

"Il ne faut pas demander s'ils se saluerent par des baisers [...]" (p. 387).

Der Erzähler tritt auch hervor in jenen überleitenden Bemerkungen, die H. Hatzfeld /17 als "ariostische Übergänge" bezeichnet:

"Cependant qu'il [Francion] se repose a son aise, il faut raconter qui estoit celui dont il occupoit la place." (p. 389).

Solchen Übergängen nahe verwandt sind Formeln, die eine Raffung oder Auslassung einleiten:

"Je ne veux point vous dire s'il passa des rivieres ou des montagnes [...] " (p. 395).

"Il faudroit faire un autre livre dans cestuy-ci, qui voudroit remarquer tout." (p. 434).

Bei näherer Betrachtung der hier aufgeführten Erzählerzwischenreden zeigt sich deutlich, was Sorel durch die Biographen-Fiktion gewinnt:

Die Geschichte erhält einen quasi-realen Seinsanspruch, der Kruditäten entschuldigt, die man sonst der Willkür des Autors zur Last legen müßte. Der Erzähler kann sich auf seine Pflicht zur Detailtreue hinausreden. Wenn er mitten in der Schilderung der Orgie anläßlich eines lasziven Liedes erklärt, um der "historischen" Wahrheit willen würde er am liebsten auch noch die Noten hinzufügen, damit der Leser alles wisse (p. 1315), so ist klar, daß dieser kuriose, eines Laurence Sterne würdige Einfall nicht bloß in der Absicht geboten wird, sich über die vielen Beigaben an Bildern und Gedichten in zeitgenössischen Romanen lustig zu machen, sondern auch die Funktion hat, den obszönen Zusammenhang durch die Beteuerung der Wahrhaftigkeit aller Details zu rechtfertigen.

Der Erzähler kann manche allzu gewagte Episode dem "on dit", der Medisance zuschreiben (p. 1313, Variante c zu p. 310; p. 1318, Variante b zu p. 333).

Er kann das Verhalten des Helden rechtfertigen (p. 367).

Er kann sein eigenes willkürliches Schalten mit dem Stoff, z. B. das Überspringen "nebensächlicher" Phasen rechtfertigen, während ein unpersönlicher Erzähler das "Nebensächliche" gar nicht erst in den Gesichtskreis des Lesers kommen lassen dürfte:

> "Je ne veux point vous dire s'il passa des rivieres ou des montagnes, s'il traversa des villes ou des bourgades. Je ne suis pas en humeur de m'amuser a toutes ces particularitez." (p. 395).

Oder, anläßlich von Francions Kritik an Guez de Balzacs Anleihen bei antiken Autoren und an seinen "närrischen" Pointen:

> "Francion y remarqua bien d'autres particularitez dont il se gaussa avec Raymond/ [...]. Il faudroit faire un autre livre dans cestuy-ci, qui voudroit remarquer tout. C'est pourquoy laissons là les sottises du temps [...]" (p. 433 f.)

Und schließlich kann der Erzähler sich - dies gilt für alle hier angeführten Stellen - mit dem Leser ins Einvernehmen setzen. Da er in diesen Zwischenreden, und sei es nur in der simplen Wir-Form ("laissons là"), den Leser ständig ins Gespräch zieht, bedarf es nicht einmal der ausdrücklichen Leseranrede, wie wir sie in Francion A (Buch VII, p. 333) gefunden haben.

Daß Sorel die Intervention des Erzählers auch dazu benutzt, sich gegenüber klerikaler Zensur zu sichern, zeigt eine B-Variante von Buch VII (p. 1214), worin sich der Erzähler sichtlich gegen den Vorwurf der Verletzung religiöser Gefühle verwahrt und darauf aufmerksam macht "que dans toute cette Histoire je [ne] mesdise aucunement des Prestres".

Francion C (1633)

Das zwölfte Buch, das keine Fortsetzung von Francion B darstellt, sondern eine Erweiterung des Schlusses um eine kriminalromanhafte Intrige, enthält keine neuen Erzählerzwischenreden außer den Schlußsätzen (p. 527): es ist, als hätte der Autor die Technik des Erzählers in der Erzählung nur aus einem akuten Rechtfertigungsbedürfnis benützt und sie wieder aufgegeben, sobald das Erzählte keine Angriffsfläche mehr bot. Für unseren Zusammenhang interessant sind jedoch die Vorreden und Varianten der C-Version.

In der Widmung "A Francion" (p. 1266 f.) wird die Biographenfiktion der B-Fassung wiederaufgenommen, so daß der persönliche Erzähler nun den Roman von Anfang an beherrscht; überdies wird sie dahingehend geklärt, daß der Biograph sich nun als Francions Freund zu erkennen gibt, also vom Protagonisten selbst sein Wissen herleiten kann. Zugleich wird der Erzähler nun im "Advis aux Lecteurs touchant l'Autheur de ce Livre" (p. 1267 ff.) benannt: und zwar als der um 1625 verstorbene Nicolas Moulinet Sieur du Parc, in dessen Amours de Floris et de Cléonthe eine Nebenperson den Namen Francion trägt, so daß Sorel, der sich nie als Autor des Francion hat bekennen wollen, den zeitgenössischen Leser mit einiger Glaubhaftigkeit mystifizieren konnte/18. Der "Herausgeber", in dessen Maske Sorel schlüpft, erhöht die Glaubwürdigkeit dieser Zuschreibung noch, indem er die fata

libelli bis zu der nun endgültigen, vollständigen und authentischen Ausgabe, der Vraye Histoire comique de Francion, erzählt. Auch diskutiert er die Unklarheit, die durch die Erwähnung einer selbstgeschriebenen Lebensbeichte Francions im 11. Buch (p. 437) entsteht: Ist ein solches Buch jemals publiziert worden, oder hat Du Parc das nur erfunden "pour donner a songer aux Lecteurs"? Jedenfalls hat Du Parc Francions Abenteuer nicht dorther genommen, da er in seiner Widmung an Francion doch bekennt, daß dieser selbst sie ihm erzählt hat. Aber vielleicht ist auch dies nur eine "fiction d'esprit", und es fragt sich, "si ce Francion c'estoit veritablement quelque gentilhomme amy de Du Parc dont il a entrepris d'escrire la vie, et duquel il avoit eu quelques memoires" (p. 1269), mit anderen Worten: ob es Francion überhaupt gegeben hat, bzw. ob der Erzähler als Biograph oder als Erfinder anzusehen ist.

Ob Biograph oder Erfinder: durch die beiden Vorreden von 1633, die des "Autors" und die des "Herausgebers", treten die Züge des persönlichen Erzählers nun noch deutlicher hervor, als dies in der Version von 1626 geschah. Der Erzähler bezieht sich ein in den Seinsbereich seiner Fiktion. Die Vorrede "A Francion" ist demnach etwas gründlich anderes als d'Urfés Widmungen "A Céladon", "A la Bergère Astrée", in denen keine reale Beziehung zu den Gestalten des Romans vorgegeben wird. Die C-Varianten zu Buch I-XI entfalten die Biographenfiktion nicht weiter. Eine Ausnahme macht der Anfang von Buch VIII C:

> "Les avantures que Francion a courues en sa plus basse jeunesse, et celles qu'il a eues, ont esté mises dans les livres precedens où je l'ay tousjours faict parler de la sorte qu'il les a racontées. Il est temps que son Historien parle luy mesme et dise le reste tout d'une suite." (p. 1312, Variante zu p. 306).

Hiervon abgesehen, sind alle übrigen C-Varianten, soweit nicht erzählende Zusätze, nichts als moralisierende Kommentare, in denen sich der Verfasser gleichsam seinem eignen Buch gegenüberstellt. Er erörtert die Vorzüge des "stile comique et satyrique", welche in der größeren Realistik ("naifveté") der Fiktion bestehen (p. 1321, zu p. 380); variiert endlos den Topos des "ridendo castigat mores", das obligatorische Alibi gewagten Fabulierens vor der Zensur (p. 1270, Variante zum Romananfang p. 66; 1275 f., zu 138; 1313, zu 310 c - hier noch ein Anklang an die Biographenfiktion: "Au reste toutes ces desbauches sont tres veritables et je les donne pour telles"); rechtfertigt das Verhalten des Helden mit dem stereotypen Motiv des "punir les vices" (p. 1321, zu p. 379; 1320, zu 351; et passim) oder entschuldigt es als jugendliche Verirrung (p. 1272, zu p. 99 b) und insinuiert dem Leser die Moral von der Geschichte (p. 1271, zu p. 87 a; 1279, zu 181; 1322, zu 395). Zuweilen warnt er auch jugendliche Leser vor der Lektüre der folgenden Episoden und rät ihnen, sie zu überspringen (p. 1312, zu p. 309) /19; und moralisch allzu Empfindsamen empfiehlt er, das Buch

ins Feuer zu werfen oder schockierende Stellen herauszureißen (p. 1318 f., zu p. 333 b). An solchen Stellen klingt schon ein Dialog mit dem Leser an, das Manöver des Autors, der sein Werk in Schutz nehmen will. Die große zeitliche Distanz ist der zweiten Überarbeitung nicht gut bekommen. Hier spricht nicht mehr ein in die Erzählung einbezogener Erzähler, sondern ein oft schulmeisterlicher Kommentator, der dem Erzähler das Konzept verdirbt. Der quasi-reale Seinsanspruch der Fiktion ist aufgegeben, wenn der Verfasser gleich zu Anfang der C-Version mit programmatischen Sätzen wie diesen aus der Rolle des Biographen fällt:

> "Nous avons assez d'Histoires tragiques qui ne font que nous attrister. Il en faut maintenant voir une qui soit toute Comique, et qui puisse apporter de la delectation aux esprits les plus ennuyez [...]" (p. 1270, zu p. 66). /20

Es folgt die Beteuerung der moralischen Nützlichkeit des Buches, worauf der Verfasser fortfährt:

> "Or c'étoit ainsi que faisoient les anciens Autheurs dedans leurs Comedies, qui instruisoient le peuple en luy donnant de la recreation. Cet Ouvrage cy les imite en toutes choses, mais il y a cela de plus que l'on y voit les actions mises par écrit, au lieu que dans les Comedies il n'y a que les paroles, a cause que les Acteurs representoient tout cela sur le Theatre. Puisque l'on a fait cecy principalement pour la lecture, il a fallu descrire tous les accidens, et au lieu d'une simple Comedie, il s'en fait une Histoire Comique que vous allez maintenant voir."

Hier spricht der Autor nicht mehr aus dem Werk, sondern von außen hinein. Demgemäß rechtfertigt er es nicht mehr von innen, durch seinen Realitätsanspruch, sondern von außen durch seine Realistik ("naïfveté") und deren moralische Nützlichkeit:

> "Nous avons veu icy parler Agathe en termes fort libertins; mais la naïfveté de la Comedie veut cela, afin de bien representer le personnage qu'elle fait. Cela n'est pourtant pas capable de nous porter au vice; car au contraire cela rend le vice hayssable, le voyant depeint de toutes ses couleurs. Nous aprenons icy que ce que plusieurs prennent pour des delices n'est rien qu'une desbauche brutale dont les esprits bien sensez se retireront tousjours." (p. 1276, zu p. 138).

Dem in die Fiktion einbezogenen Erzähler von Francion B fällt also in der C-Fassung ein moralisierender Kommentator ins Wort. Dadurch entsteht in den Erzählerzwischenreden eine Zweideutigkeit, die jedoch nicht als bewußt ironisches Spiel beabsichtigt ist und daher beim Leser ein gewisses Unbehagen erzeugt. Erst Furetière wird es, gleich am Anfang seines Roman Bourgeois, gelingen, zwi-

schen dem offen hervortretenden Kommentator und Romantheoretiker und dem in die Fiktion einbezogenen Erzähler eine Einheit herzustellen und ein poetisches Programm zu entwerfen, ohne den Wirklichkeitsanspruch der Fiktion aufzugeben.

DER ERZÄHLER IM "BERGER EXTRAVAGANT" (1627/8)

Im Gegensatz zum Francion, in dem die Entwicklung einer Persönlichkeit dargestellt wird, ist der Berger Extravagant auf eine Handlung von relativ kurzer Dauer konzentriert. Die erzählte Zeit scheint sich vom Sommer bis zum Einsetzen der kälteren Jahreszeit nach dem Winzerfest zu erstrecken. In keinem der 14 Bücher vergehen mehr als ein paar Tage.

I. Der Roman setzt ein mit einem Monolog des Helden. An den Ufern der Seine bei St. Cloud weidet Lysis, der Sohn eines Pariser Seidenhändlers, in theatralischem Schäferkostüm seine Herde und preist die Schönheit seiner Angebeteten Charite. Anselme, ein junger Edelmann, belauscht ihn und läßt sich mit ihm in ein Gespräch ein, das durch die Dazwischenkunft Adrians unterbrochen wird. Adrian, Lysis' Vetter und Vormund, erzählt Anselme, wie Lysis durch die Lektüre von Pastoralromanen den Verstand verloren hat. Er will Lysis mit Gewalt nach Paris zurückholen und zur Vernunft bringen; aber Anselme überredet ihn, Lysis in seiner Obhut in St. Cloud zu lassen, damit er in angenehmer Gesellschaft kuriert werde. Während dieser Unterredung richtet Lysis eine Katastrophe an, indem er einem wirklichen Schäfer von der verderblichen Macht seiner Herrin Charite erzählt. Dieser hält Charite für eine mächtige böse Zauberin und löst in St. Cloud mit der Nachricht, der Weltuntergang stehe bevor, unter den Bauern eine Panik aus. Anselme erfährt inzwischen, daß Charite in Wirklichkeit Catherine heißt und die Zofe seiner Geliebten Angélique ist, und er beschließt, dieses Zusammentreffen in vergnüglicher Weise auszunutzen.

II. Anselme nimmt Lysis in sein Haus auf und belustigt sich an den Bekundungen seiner Mythomanie. Er fertigt ihm ein Porträt Charites an, in dem er die Metaphern, mit denen Lysis sie beschreibt, buchstäblich abbildet. Monténor taucht auf und versucht, Anselme mit einer ehemaligen Geliebten auszusöhnen, worauf Anselme deren Geschichte erzählt, um zu begründen, weshalb er nichts mehr von ihr wissen will. Als nach einigen Tagen Angéliques Mutter Léonor abreist, folgt Anselme ihr nach und nimmt Lysis mit, dem er weismacht, die Reise gehe in das Forez der Astrée.

III. Die Reise wird durch einen mehrtägigen Aufenthalt in Paris verzögert. Lysis und Anselme besuchen eine Pastoralkomödie im Hôtel de Bourgogne, einen Maler, der Lysis porträtiert, und einen Buchhändler, bei dem Monténor eine Erzählung seines Freundes Clarimond, "Le Banquet des Dieux", vorliest. Schließlich reisen sie weiter ins Pays de Brie, das Lysis für das Forez hält. Er wird zunächst von Clarimond aufgenommen und sieht Charite in Angéliques Elternhaus wieder.

IV. Lysis hält sich an verstiegene Observanzen idealer Liebe: zum Beispiel will er, als er entdeckt, daß Rot Charites Farbe ist, nur noch Krebse und Rüben essen. Völlig exaltiert nach einer Serenade, die er ihr dargebracht hat, übernachtet er im Freien und begegnet am anderen Morgen Hircan, einem mit Anselme und Clarimond befreundeten Edelmann, der ein ausschweifendes Junggesellenleben führt. Da Lysis ihn für einen Zauberer hält, macht Hircan ihm weis, er habe ihn in ein Mädchen verwandelt, damit er, wie Céladon bei Astrée, unerkannt in Charites Nähe leben kann. Er tritt als Magd in den Dienst von Angéliques Eltern, wird aber sehr bald von der lustigen Gesellschaft angeklagt, einen Lakaien verführt zu haben. Er besteht eine romaneske Keuschheitsprobe, aber da die Anklage gegen ihn nicht verstummt, muß Hircan ihn in Lysis zurückverwandeln. Er entdeckt nunmehr, daß er sich nicht im Forez befindet, und macht die Bekanntschaft des Tischlers Carmelin, der auswendig gelernte Bildungsgemeinplätze herplappert und einfältig genug ist, sich fürs Hirtenleben mit Lysis gewinnen zu lassen, dessen "éxuyer" er wird. Die beiden mieten sich bei einem ortsansässigen Weinbauern ein, und Lysis kauft eine neue Herde.

V. Als Charite ihm grollt, weil er auf Clarimonds boshaften Rat zudringlich geworden ist, verfällt Lysis auf den Gedanken, sich eine Metamorphose zu wünschen, damit er von seinem Kummer befreit sei. Beim Erklettern einer Weide, auf die Hircan im Scherz seinen Hut geschleudert hat, bricht er in deren hohlen Stamm ein. Alsbald glaubt er sich in einen Baum verwandelt und ist durch nichts mehr zu bewegen, seinen Stamm zu verlassen, so daß man ihm durch einen Trichter flüssige Nahrung einflößen muß. In der Nacht besucht ihn die ganze Gesellschaft, als Wald- und Wassergottheiten verkleidet, und überredet ihn, als unsterbliche Seele bis zum Morgenanbruch seinen Stamm zu verlassen und an ihren Tänzen teilzunehmen. Dieselbe Lustbarkeit wiederholt sich in der nächsten Nacht, diesmal unter Beteiligung Carmelins, mit dem die Gesellschaft grobe Späße treibt. Als Lysis gegen Morgen in seinen Baum zurückkehren will, findet er ihn nicht mehr vor; man hat ihn fällen lassen, und Hircan "verwandelt" Lysis in einen Menschen zurück.

VI. Lysis will eine Hirtenrepublik gründen und mittels eines Anschlages in den Pariser Straßen die hauptstädtische Gesellschaft, und namentlich die Verfasser von Romanen, ins Pays de Brie ziehen. Charite bringt ihren Anbeter zur Verzweiflung, indem sie ihm auf Angéliques Rat den Befehl gibt, ihren Befehlen nicht zu gehorchen. Angesichts dieses unergründlichen Spruchs hält Lysis sich an seine "conformitez d'amour": er läßt sich wie Charite purgieren und zur Ader lassen, als sie vorübergehend krank wird. Es treten drei Freunde Hircans auf, Philiris, Méliante und Polidor, die sich, als Schäfer verkleidet, ebenso verrückt gebärden wie Lysis. Auch Hircans Vetter Fontenay schließt sich dem Pastoralleben an. Man beschließt, sich nach dem Muster der Astrée gegenseitig seine Geschichten zu erzählen.

2. Teil, VII. Als Lysis von Carmelin verlangt, er solle sich auch seinerseits in irgendetwas verwandeln, entspinnen sich amüsante Dialoge zwischen ihm und Carmelin, dessen biederer Wirklichkeitssinn sich gegen Lysis' Überspanntheiten sträubt. Clarimond tritt mehr und mehr als Räsonneur hervor; er ist der einzige, der Lysis offen widerspricht. Fontenay erzählt als erster seine Geschichte: wie er sich in sein eignes Spiegelbild verliebt habe, bis er durch ein Mädchen von diesem Wahn geheilt wurde. Philiris wurde, wie er erzählt, durch die Treue eines Mädchens von seiner Unbeständigkeit geheilt.

VIII. Polidors Geschichte, eine Parodie exotischer Märchen, schließt mit dem Befehl seiner Geliebten, ihm ein Stück vom Baume Lysis - oder notfalls von dem in einen Schäfer zurückverwandelten Lysis zu bringen. Méliantes Geschichte, eine Parodie des Ritterromans, endet damit, daß Lysis die von einem Zauberer gefangen gehaltene Panphilie befreien soll. Carmelins Erzählung von seinen Lehr- und Wanderjahren steht für den spanischen Schelmenroman.

IX. Angéliques Vater Oronte gibt ein Gastmahl im Freien. Im Anschluß daran veranstaltet die Gesellschaft Stegreifkomödien. Die Darstellung des Raubs der Proserpina wird durch Adrian und seine Frau Pernelle unterbrochen, die auf der Durchreise zu einem Wallfahrtsort sind. Lysis darf bis zu ihrer Rückkehr bleiben. Am nächsten Tage wird die Eroberung des Goldenen Vlieses gespielt, wobei Carmelin in der Rolle des Königs Phineas, dem die Harpyen die Speisen rauben, Hungerqualen aussteht.

X. Lysis wird in antikem Heldenkostüm, zusammen mit Carmelin, in geschlossenem Wagen in Hircans Landhaus gebracht, in dessen Keller er einen "Drachen" tötet und einen als Panphilie verkleideten Pagen befreit. Hircan erzählt die Geschichte des Zauberers, der Panphilie gefangen hielt. Durch Clarimonds fortwährende Widersprüche aufgebracht, entzieht Lysis ihm die Autorenrechte an seinen Abenteuern und erteilt sie Philiris.

XI. Anselme hat bisher erfolglos um Angéliques Gunst geworben. Endlich erfährt er, daß sein Rivale Alican ihr eingeredet hat, Anselme liebe eine Kurtisane. Anselme reinigt sich durch eine Erzählung von diesem Verdacht, und Monténor schildert den geckenhaften Charakter des Verleumders. Angélique willigt nun in ein Rendez-vous mit Anselme ein. Am nächsten Tage findet ein Winzerfest bei Hircans neuer Freundin Amarylle statt, wobei Hircan seinem Junggesellenleben ein Ende macht, indem er sich mit Amarylle verlobt. In der Nacht spielt man dem Lysis an Stelle Charites eine lebensgroße Puppe zu, der er aus Versehen den Arm ausreißt. Vom allgemeinen Gelächter über seine Verzweiflung wird Angéliques Mutter wach und entdeckt ihre Tochter mit Anselme. Anfänglich erzürnt, gibt sie schließlich ihre Einwilligung zu einer Verlobung. Die Rückkehr Adrians und Pernelles droht, sehr zum Leidwesen der Gesellschaft, Lysis' Schäferleben zu beenden.

XII. Lysis stellt sich tot, mit der Komplizität der Gesellschaft, die Adrian hinters Licht führen will. Aber über Philiris' Trauerrede freut sich Lysis so sehr, daß er tot zu sein vergißt. Wiederauferstanden, erzählt er seine Erlebnisse im Hades. Anselme erwirkt noch eine begrenzte Frist für Lysis, und Adrian kehrt mit seiner Frau nach Paris zurück. In parasitenhafter Manier führt sich der Romandichter Musardan in die Gesellschaft ein, und man beschließt, ihn und Clarimond ihre entgegengesetzten Anschauungen in einer Kontroverse austragen zu lassen.

3. Teil, XIII. Clarimond hält seine große Anklagerede gegen die Romane und die Poesie. Er tadelt Homer wegen historischer Unwahrheit, wegen seiner lächerlichen und unmoralischen Götterwelt, wegen unwahrscheinlich langer Diskurse streitender Helden, hinkender Vergleiche, etc. Virgil, Ovid, Ariost, Tasso und Ronsard werden als Nachahmer Homers mit ähnlichen Argumenten kritisiert. Hierauf geht er zu den Romanen über, deren zweifelhafte Moral, inhaltliche Unwahrscheinlichkeiten und verschachtelte Binnenerzählungen er rügt. Er beginnt mit Heliodor und Longus und folgt der Geschichte des Romans über Guarini, Montemayor, Olenix de Montsacré (Nicolas de Montreux, Les Bergeries de Juliette), Sidney (Arcadia), d'Urfé (dessen Person er mit freundlicher Achtung würdigt), Barclay (Argenis), d'Audiguier (Lysandre et Caliste), François de Molière (Polyxène). Musardan, keiner Erwiderung fähig, verspricht, einen Roman zu schreiben, der keinen der getadelten Fehler habe. Philiris übernimmt die Verteidigungsrede, indem er sehr geschickt, aber wenig überzeugt und überzeugend argumentiert. Amarylle macht zugunsten der Romane geltend, sie seien das einzige Bildungsmittel für das weibliche Geschlecht. Anselme fällt als Schiedsrichter ein nichtssagendes Urteil, das die Streitfrage unentschieden läßt.

XIV. Auf Clarimonds Rat wird die Komödie mit Lysis beendet. Allein durch sein vernünftiges Zureden bringt er Lysis zur Räson. Nachdem Lysis sein Schäfergewand ausgezogen hat, begegnet Charite ihm freundlicher und willigt schließlich in eine Hochzeit ein, während Carmelin mit der Magd Lisette glücklich wird. /1

In einem umfangreichen Anhang, den "Remarques", kommentiert Sorel jedes einzelne der 14 Bücher und belegt Lysis' Narrheiten durch Beispiele in der antiken und neueren Literatur. Die "Remarques" stellen daher eine reiche Dokumentation über die zu Sorels Zeit bekannte Literatur dar, wobei Sorels rationalistisches Parti pris freilich viele Verzerrungen mit sich bringt.

In den "Remarques" /2 erklärt Sorel, daß er den Don Quijote nicht nachgeahmt habe; er folge ihm nur insofern, als er mit seinem Buch dasselbe gegen die Schäferromane unternehme, was Cervantes gegen die Ritterromane tat. Im übrigen übt er Kritik an seinem Vorbild, z. B. wegen der Unwahrscheinlichkeit der komplizierten Vorkehrungen, die der Herzog und sein Hof träfen, um Don Quijote zu mystifizieren, und wegen der Funktionslosigkeit der eingestreuten Novellen. Und Sorel hebt hervor, daß er es viel schwerer gehabt habe als Cervantes,

da er sich an ein undankbareres und zugleich umfangreicheres Sujet wagte, denn mit seinem Buch wolle er nicht nur die "impertinences" der Schäferromane, sondern der "Poésie" überhaupt, d.h. ihrer mythologischen Fabeln verspotten.

Daß die Handlung des Berger Extravagant trotzdem mit der des Don Quijote in wesentlichen Zügen parallel läuft, ist unverkennbar. E. Roy bringt ein besonders hervorstechendes Beispiel dafür: den Auszug des Lysis zur Befreiung der Panphilie /3. Es läßt sich der Nachweis erbringen, daß der Don Quijote in allen Hauptpunkten eine Entsprechung im Berger Extravagant findet /4. Wie Don Quijote durch die Lektüre der Ritterbücher, so verliert Lysis durch die Lektüre der Schäferromane den Verstand; der Dulcinea des Ritters von der traurigen Gestalt entspricht das Mädchen Catherine, das Lysis als Schäferin Charite anbetet; der Herzoghof findet sein Gegenstück in einer Gesellschaft müßiger Landadliger aus dem Pays de Brie, die sich auf Lysis' Kosten amüsieren; der derb realistische, sprichwortselige Sancho Panza erscheint wieder in Gestalt des stets hungrigen, Gemeinplätze salbadernden Carmelin; etc. Und weil Don Quijote am Ende seiner Laufbahn zum sentimentalen Schäfer wird, muß Lysis vor seiner Heilung noch auf ein imaginäres Ritterabenteuer ausziehen (L'Aventure magique de Lysis, I, 2. Teil, p.230-243) /5.

Es erhebt sich nun die Frage, ob die Nachahmung des Don Quijote sich nur auf Inhaltliches beschränkt oder ob Sorel sich für seinen Roman auch von dem cervantinischen Spiel mit der Gestalt des Erzählers inspirieren ließ. Es wird deshalb unsere Aufgabe sein, die Züge der Erzählergestalt, wo sie hervortritt, auf ihr Verhältnis zur erzählten Welt zu untersuchen.

Der Roman beginnt mit einem Monolog des Lysis, der seine Schäferin Charite preist. Der Erzähler tritt also zunächst nicht einmal indirekt hervor. Sorel selbst ist sich der Ungewöhnlichkeit eines solchen Anfangs bewußt:

> "Puisque ce livre est remply de fantaisies extraordinaires, je croy qu'il à esté bon de le commencer, par le discours que tenoit, Lysis comme avec une saillie d'esprit. Quand les loix de l'histoire/ le deffendroient, cela est permis par une licence de la Satyre, & c'est un artifice de lascher d'abord ces paroles, comme si l'impatience vous le faisoit faire, ne mettant qu'apres en quel lieu cela fut ouy, & quelle personne ce fut qui parla de la sorte. Ce commencement d'histoire est aussi comme une ouverture de Theatre, où la toile estant levee, un homme paroist soudain & recite les vers de son personnage." (II, Remarques, p.10 f.).

Der Vergleich mit der Komödie ist bezeichnend; er findet sich ja übrigens gleichfalls in den Anfangssätzen des Francion von 1633. Wenn Sorel an die Komödie anknüpft, so ist darin keineswegs nur der Ver-

such zu sehen, dem Genre der Histoire comique Autorität zu verleihen, indem eine Beziehung zu einer anerkannten Gattung hergestellt wird. In Wahrheit ist Sorels Verfahren der szenischen Erzählweise gar nicht so ungewöhnlich, sofern man es nicht am höfischen Roman mißt. Nur für diesen gelten "les loix de l'histoire", von denen Sorel spricht. Die satirische oder komisch-realistische Erzählung jedoch bedient sich, abgesehen von der fiktiven Autobiographie der Picaro-Romane, häufig einer Erzählform, die sich aufs äußerste der Komödie annähert: man denke an die Tragicomedia de Calisto y Melibea, an den Viaje entretenido von Agustin de Rojas, der in einer vollständig dialogisierten Rahmenhandlung Erlebnisse aus seiner Schauspielerlaufbahn erzählt, an die Caquets de l'Accouchée oder d'Aubigné's Baron Faeneste, in denen der erzählerische Kontext auf eine bloße Einleitung oder auf ein "Argument" zusammenschrumpft.

Sorel bleibt freilich nicht beim rein Szenischen. Nach dem Monolog des Lysis setzt die Erzählung ein:

> "Ce sont les paroles qui furent oyes un matin de ceux qui les purent entendre." (I, 1. Teil, p.1).

Und nun wird ein Beobachter eingeführt: Anselme, der den sonderbaren Schäfer belauscht hat. Er läßt sich auf ein Gespräch mit Lysis ein, der ihm die Geschichte seiner Liebe zu Charite und seiner Schäferexistenz erzählt (p.5 ff.). Hierauf verspricht er Lysis, ihm ein Porträt Charites zu malen, und der Erzähler setzt erklärend hinzu:

> "Et en effect il y avoit quelque aparence à cela; car il s'estoit plû à la peinture dés son enfance, comme à une gentillesse qui ne nuit point, encore que l'on n'en fasse pas profession." (p.10).

(Man beachte übrigens die literatursoziologisch aufschlußreiche Abwertung des professionellen Künstlers oder Schriftstellers, die bei Sorel und seinen Zeitgenossen eine große Rolle spielt; das Ideal der "honnêteté" verpönt die berufliche Spezialisierung /6). Auf diesen ersten zehn Seiten, wie überhaupt im ersten Buch, tritt der Erzähler nicht direkt hervor. Seine Rolle beschränkt sich auf indirekte Interventionen: erklärende Rückgriffe auf dem Leser noch nicht Bekanntes, Kommentare im Nebensatz. So z.B. folgender Satz, der eine Erklärung und eine Verallgemeinerung (im Präsens) enthält:

> "[...] & Adrian qui estoit un honneste homme, mais qui estoit fort simple, comme sont la plus part des bourgeois, & ne sçavoit autre chose que son traffic, continua ainsi de parler avec beaucoup de naiveté [...]" (p.13).

Der gelegentlich auftauchende Topos des Nichtwissens oder der Vermutung des Erzählers - die Wissensklausel - bleibt völlig floskelhaft, so daß man ihn kaum als prägnant auffassen kann:

> "Toutefois je ne sçay qui avoit le plus de force en eux, ou la fascherie de s'estre donné tant de peine la nuit [...] ou la joye d'estre asseurez que le monde ne devoit pas si tost finir qu'ils avoient crû [...] (I, 1. T., p. 49).

Hier sämtliche in den ersten beiden Büchern des ersten Teils vorkommenden Ansätze zu Wissensklauseln; sie können samt und sonders als unprägnant betrachtet werden:

> "Il faut croire qu'Anselme eust eu tort s'il eust tasché d'oster à Lisis une opinion si rare & si excellente comme celle qu'il avoit; aussi ne fit-il aucun effort [...] " (p. 57).
>
> "[...] & je pense que [Lysis] ressembloit à ces pieds de chapon, dont les enfans allongent & accourcissent les griffes comme ils veulent en tirant les nerfs par embas." (p. 105).
>
> "Anselme luy dit avec une façon serieuse, qu'il approuvoit ce dessein; mais il faut croire qu'il rioit bien sous le masque d'une telle extravagance [...] (p. 131).

Aber bereits vom zweiten Buch an tauchen gelegentlich diskrete Hinweise auf einen in den Seinsbereich der Erzählung einbezogenen Erzähler auf. Am stärksten sind sie an zwei Stellen des ersten Teils zu vernehmen, an denen bereits der Schlußeffekt des Romans - das Einmünden der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählers - vorweggenommen wird. Die eine bezeiht sich auf Lysis' Errettung vor dem Ertrinken im Wassergraben:

> "Sans cela nous ne serions pas en peine de faire son Histoire plus longue, & ce seroit icy que sa vie & ses avantures eussent finy." (I, 1. T., p. 133).

Die andere bezeiht sich auf die Porträts, die ein Pariser Maler von Lysis und seiner Schäferin anfertigt:

> "Les autres ont depuis travaillé suivant son original, tellement que vous ne voyez encore aujourd'huy autre chose que de ces Bergers dedans leurs maisons & à leurs boutiques de la Foire Sainct Germain [... / ...] Anselme [...] luy donna permission de peindre à sa fantaisie la Bergere qu'il mettroit pres de Lysis, comme il a fait jusqu'à cette heure, si bien que nous n'avons pû encore avoir de portraict veritable de Charite." (I, 1. T., p. 152 f.).

Natürlich ist es nicht möglich, hier sämtliche direkten Erzählerzwischenreden eines immerhin umfangreichen Romans zu analysieren. Doch soll hier eine kurze Betrachtung einer repräsentativen Auswahl solcher Stellen aus dem 1. Teil versucht werden.

Die Bezugnahme auf die dem Autor und dem Leser gemeinsame Welt - auf die Gegenwart oder auf zeitlos gegenwärtige Bildungsgüter - erfolgt meist im Nebensatz:

> [...]elle se souvenoit bien encore d'une Melite, dont il est parlé dans les Amours de Clitophon & de Leucippe [...]" (I, 1. T., p. 259).

Solcher Stellen gibt es unzählige, nicht allein in Sorels Roman, sondern überhaupt in den Romanen des 17. Jahrhunderts, in denen die Erlebte Rede noch nicht als ein Mittel erkannt ist, derartige Bezugnahmen auf den vergangenen Point de vue der Romanpersonen zuzuordnen. Zuweilen verselbständigt sich ein Gegenwartsbezug zu einer direkten, kommentierenden Zwischenrede:

> "Je ne sçay si les Poëtes on (sic!) une croyance aussi legere [que Lysis], mais au moins ont ils de semblables pensees." (I, 1. T., p. 135).

Häufig sind Kommentare in Form eines Ausrufs oder einer rhetorischen Frage:

> "A-t'on jamais ouy reciter une plus plaisante saillie que celle-ci?" (I, 1. T., p. 129. S. auch p. 300 u. p. 361 f.).

Zuweilen nimmt der Ausruf die Form der Erzählung an:

> "O combien de fois il maudit les conseils de Clarimond [...]" (I, 1. T., p. 278. Diese exklamative Form wird über drei Sätze hin fortgesetzt).

Das "Ich" des kommentierenden Erzählers tritt selten hervor, und wo es hervortritt, hat es meist nur geringes Gewicht:

> "[Lysis] avoit pour le moins gasté six plumes à les manger par le bout, & je pense que toutes les boutiques des Merciers du païs ne lui en eussent pas sçeu fournir, s'il eust voulu composer un Poëme heroïque." (I, 1. T., p. 232).

Am stärksten tritt das Erzähler-Ich in gewissen Formeln hervor, in denen ein Übergang, eine Auslassung, eine Selbstkorrektur oder ein erklärender Rückgriff eingeleitet wird. Die bemerkenswerteste Stelle dieser Art findet sich gegen Ende des 1. Teils, wo von Lysis' fehlge-

schlagenem zweiten Experiment mit dem Echo und seiner Erinnerung an das erste, treffend antwortende Echo-Orakel die Rede ist:

> "Veritablement si nous nous en souvenons encore que ce fust Anselme qui luy respondist tout sur le champ, les reparties avoient beaucoup de sens, & si l'on s'estonne comment cela se pouvoit faire, & que l'on m'objecte que Clarimond croyoit que les bonnes reponces d'Echo ne se peuvent faire qu'avec peine, je seray quitte pour dire qu'outre que le hazard dominoit beaucoup en cette affarire (sic!) là, Lysis finissoit alors ses periodes par de certains mots qu'il avoit choisis dés long-temps, comme les meilleurs qui se peussent treuver pour parler à un Echo."
> (I, 1. T., p.415).

Eine ähnliche Stelle gibt es am Anfang des zweiten Teils, wo der Erzähler die wirklichen Bewandtnisse der neu eingeführten angeblichen "Schäfer" Philiris, Polidor und Méliante nachträglich erklärt und dieses Verfahren mit der Nachahmung der "Romane" motiviert (I, 2. T., p.5).

Geringes Gewicht dagegen hat das Erzähler-Ich in Formeln der Selbstkorrektur wie:

> "[... Lysis] ne s'imaginoit plus d'estre arbre, ce qui estoit la folie de sa folie? (sic!) Je veux dire que s'en estoit une seconde adjoustée à la premiere/, qui estoit de s'estre fait Berger."
> (I, 1. T., p.355 f.).

Oder in Formeln der Auslassung:

> "[...] mais qu'est-il besoin d'en parler, puisque nous ne sçaurions mieux declarer que par le silence un ennuy qui le contraignit fort long-temps de se taire [...]" (I, 1. T.,p.300).

Zu den interessantesten Erzählerzwischenreden gehören diejenigen, in denen sich ein Dialog mit dem Leser andeutet. Bereits in der oben angeführten erklärenden Bemerkung wurde der Leser indirekt ins Gespräch gezogen, es wurde ihm sogar ein Einwand ("& si l'on m'objecte que [...]") in den Mund gelegt. Ähnliches geschieht mehrmals (I, 1. T., p.264 u. 357), einmal sogar in direkter Anrede:

> "Vous me direz que ses resveries amoureuses la rendoient negligente, mais il y avoit encore autre chose [...]"
> (I, 1. T., p.254).

Zuweilen erfolgt die Anrede nur in einem einzelnen, in die Erzählung eingesprengten Imperativ:

"[...] & notez qu'il fit une finesse d' Amoureux fort excellente." (I, 1. T., p. 329).

Nur an einer Stelle im ersten Teil begegnet eine Wissensklausel, die man notfalls prägnant verstehen kann, als einen Hinweis des Erzählers auf die Unsicherheit seines Wissens, seine Angewiesenheit auf Gewährsleute:

"On n'est pas asseuré si le baston de sa houlette estoit celuy d'une confrairie de village, / ou s'il avoit servy de Thyrse à un certain ballet qu'avoit dansé Clarimond; tant y a qu'il estoit peint en verd, & doré en quelques endroits [...]" (I, 1. T., p. 296).

Im zweiten Teil jedoch kommt es zu einer regelrechten Wahrheitsbeteuerung, im Rahmen einer weit ausgeführten Leseranrede. Die Stelle handelt von den Komödien-Improvisationen, in denen die müßigen Landjunker alle möglichen Stile parodieren, und von Lysis' Wunsch, diese Aufführungen, die er ernst nimmt, so realistisch wie möglich zu gestalten und jede Szene an dem gedachten Ort zu spielen, so daß die ganze Welt gewissermaßen zu einem einzigen Naturtheater wird:

"Vous voyez bien par ces imaginations extraordinaires qu'il avoit envie de s'approcher de la verité le plus qu'il pourroit: mais l'on commençoit à s'ennuyer de tant de difficultez. Outre cela l'on consideroit que si l'on eust long-temps joué des/ jeux si publics, la Noblesse fut venuë de vingt lieuës à la ronde pour en avoir son esbatement, & se mocquer possible d'une telle gentillesse, qui ne pourroit pas estre au goust de tout le monde: car il estoit de cette veritable histoire comme de ce simple recit que je vous en fay, lequel ne sçauroit plaire aux esprits vulgaires qui ne peuvent gouster la veritable raillerie." (I, 2. T., p. 202 f.).

Im gleichen Zusammenhang findet sich übrigens auch eine Formel der Auslassung, die wir schon aus dem Francion /7 kennen:

"Si l'on [...] vouloit escrire [...] toute la suitte de la comedie, ce seroit mettre un Livre dedans un autre [...]" (p. 201).

Gegen Ende des Romans, im dritten Teil, häufen sich die direkten Zwischenreden des Erzählers; zunächst noch floskelhaft:

"Pour tous les autres, ils estoient comme je vous ay desja dit, de differen-/tes opinions [...]" (II, 3. T., p. 75 f.).

"[...] il faut croire qu'il avoit un esprit fort facile à persuader [...]" (II, 3. T., p. 112).

Als Lysis seinen Schäfertraum aufgibt, wird er zunächst sehr still und apathisch. Der Erzähler gibt einen breiten verallgemeinernden Kommentar:

> "C'est l'ordinaire de ceux qui ont le cerveau leger; s'ils rient, ou s'ils se resjouyssent, ce n'est qu'au fort de leur maladie. Leur joye n'est qu'une extravagance, & leurs ris ne passent pas le bord des levres, mais quand leur frenesie cesse un peu, ils ne font plus guere de bruit, & la pluspart des choses qui se disent leur sont comme indifferentes." (II, 3. T., p.114).

Und im nächsten Satz tritt das Erzähler-Ich hervor, das seinen subjektiven Gesichtspunkt gegenüber einer offensichtlich als real aufgefaßten Geschichte hervorhebt:

> "Je ne m'estonne que de ce que Lysis ne changea point d'amour en changeant d'humeur, mais il faut croire que sa passion/ venoit d'une autre cause que de celle de la folie." (p.114 f.).

In solchem Zusammenhang gewinnen die an sich floskelhaften Wissensklauseln mit "il faut croire" mehr und mehr Prägnanz, und die Integration des Erzählers in die erzählte Welt zeichnet sich ab.

Auf den letzten Seiten mündet dann, ganz wie im Francion B, die erzählte Zeit in die Zeit des Erzählers:

> "Clarimont & Oronte l'ont tousjours ainsi destourné de toutes les choses qui ne sont pas à propos, & quoy que beaucoup de personnes ayent esté le voir à dessein de le remettre dans ses follies il leur à esté inutile. Je ne veux pas dire qu'il ne luy soit arrivé des avantures assez plaisantes depuis son mariage, mais ses amys particuliers en ont esté les seuls tesmoins, & ce n'est pas mon dessein d'en accroistre icy mon histoire; il faut laisser cela à quiconque en voudra prendre la peine, afin que deux diverses personnes ayans travaillé sur un mesme sujet l'on juge qui aura le mieux reussi. Je n'ay plus qu'a vous donner une satisfaction que l'on cherche à la fin de toutes les histoires amoureuses, qui est de sçavoir ce que sont devenus tous les personnages dont l'on a parlé. Je vous apren donc que Fontenoy & Philiris sont mariez en Bourgongne [...]/ Je vous ay raconté maintenant tout ce que j'avois dessein de vous dire des diverses fortunes de mon Berger Extravagant suivant les memoires que j'en ay eus de Philiris & de Clarimond qui n'ont pas eu le loisir de les mettre par ordre. Lysis ayant veu quelque chose de cecy, n'a point esté fasché de voir ses avantures publiees, parce qu'il croit que telles qu'elles soient, elles donneront un tesmoignage de l'affection qu'il a

tousjours portee à Charite, & que d'ailleurs ce sera un exemple pour la jeunesse, de ne point regler sa vie sur des impertinences qui sont contre l'ordre du monde. Mais à cause que je vous parle de luy comme d'une personne qui vit encore, je ne sçay si plusieurs qui auront leu son histoire, n'auront point la curiosité d'aller en Brie, pour voir s'ils y trouveront ce tant renommé Lysis: C'est pourquoy je les averty dés maintenant qu'ils n'en doivent pas prendre la peine, & que possible ne l'y trouveront-ils pas, d'autant qu'il est sie changé, qu'il a quité mesme jusques à ce nom qu'il portoit estant berger, & puis ne se deffient-ils point de moy? Que sçavent-ils si pour deguiser les choses, & ne point faire connoistre les personnages dont j'ay parlé, comme je ne leur ay pas donné les noms qu'ils portent d'ordinaire, je n'ay point pris la Brie pour quelque autre province?" (II, 3. T., p.118 f.).

Wie im Francion, wird der Anschluß an die Gegenwart dadurch hergestellt, daß der Erzähler im passé composé angibt, was aus seinen Gestalten geworden ist; nur tut er dies hier mit bewußter Ironie.

Wie im Francion, so gewinnt auch hier die erzählte Zeit nicht nur den Anschluß an die Gegenwart des Erzählers, sondern auch noch an die Zukunft: die Geschichte ist nicht zu Ende, sie könnte fortgesetzt werden /8; sogar die Leser werden am Schluß noch - im Futur - in die Welt des Lysis hineingezogen und zugleich auf verschmitzte Weise hinauskomplimentiert: "possible ne l'y trouveront-ils pas" (p.119).

Wie im Francion, so beruft sich der Erzähler auch hier auf Zeugen und stellt eine reale Verbindung zu seinen Helden her. Zunächst gibt er zu verstehen, daß er Lysis' "amys particuliers" kennt oder gar zu ihnen gehört; und schließlich benennt er als Gewährsleute Philiris und Clarimond, deren "Memoires" er überarbeitet habe. Hier freilich unterscheiden sich die beiden Romane: der Erzähler des Francion beruft sich auf mündliche Erzählungen seines Helden oder Audeberts /9; im Berger Extravagant hingegen gibt sich der Erzähler bereits im Kontext des Romans als Bearbeiter, dessen Anteil an den ihm vorliegenden "Memoires" darin bestand, "de les mettre par ordre" (dieselbe Formulierung bereits am Ende von Francion B, bei der Ankündigung des Berger Extravagant als Francions Werk /10). Diese Bearbeiter-Fiktion läßt an die Übersetzerfiktion des Don Quijote denken. An diesen erinnert auch die Behauptung, Lysis habe einen Teil der vorliegenden Geschichte gelesen ("ayant veu quelque chose de cecy"). Freilich wird Don Quijote schon zu Anfang des 2. Teils mit dem 1. Teil seiner Arbenteuer bekannt gemacht, und die wichtigsten Episoden des 2. Teils ergeben sich daraus, daß der Ritter mit Leuten zusammentrifft, die "ihn" schon gelesen haben.

Wie im Francion schließlich wird beim Leser Ungewißheit über die tatsächliche Existenz des Helden erzeugt. Hier jedoch tut dies der Erzähler selbst, während dies im "Advis au Lecteur touchant l'Autheur

de ce Livre" des Francion C dem Herausgeber zufällt /11. Der Erzähler läßt im letzten Satz einen Augenblick die Maske des Memorialisten fallen und gibt sich wenigstens potentiell als Erfinder zu erkennen. Dieses Spiel mit der Zerstörung einer soeben erst geschaffenen Illusion ist sehr geschickt veranstaltet, viel bewußter und witziger als im Francion, in dessen Kontext nur die programmatischen Erklärungen an der Historiographenfiktion zweifeln lassen /12.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß das Einmünden der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählers hier mit mehr artistischer Bewußtheit durchgeführt wird. Wie im Francion erfolgt es jedoch als überraschender Schlußeffekt, der freilich durch gelegentliche Erzählerzwischenreden diskret vorbereitet ist. Im Gegensatz zu dem späteren Francion C (1633) werden jedoch moralisierende und theoretisierende Kommentare in die "Remarques" im Anhang verwiesen.

Es fragt sich freilich, ob die "Remarques" einen bloßen theoretischen Anhang darstellen. In den Bemerkungen zum 1. Buch sagt der Autor:

> "Or non seulement l'Echo de Lysis est meilleur que ceux que l'on a veus par le passé, mais il a aussi quelque chose de/nouveau, qui ne se trouva jamais ailleurs. Je ne dy pas cecy afin que l'on m'en donne de la louange, je n'y ay rien inventé, & n'ay fait qu'escrire les choses comme l'on me les a raportées, je veux seulement que l'on croye que Lysis estoit infiniment heureux." (II, R, p. 21 f.).

Man beachte die Verwendung der Vergangenheitsform, im Gegensatz zu der sonstigen Gepflogenheit, auf fiktive Ereignisse im Präsens Bezug zu nehmen!

Oder, in den Bemerkungen zum 13. Buch:

> "La harangue de Philiris n'a pas esté si longue que celle de Clarimond, ce qu'il ne faut pas attribuer au peu de temps qu'il a eu pour se preparer à luy respondre, car il avoit l'esprit si bon, que les paroles ne luy manquoient jamais." (II, R, p. 501).

Sorel setzt also das Spiel mit der Historiographenfiktion auch in den "Remarques" noch fort, die damit in den Seinsbereich der Fiktion einbezogen werden.

Und wie verhält es sich mit den Vorreden? Die "Préface" am Anfang des 1. Bandes /13 enthält eine programmatische Erklärung gegen das Roman-Unwesen, gegen das der Autor zum satirischen Kampfe antritt. Damit würde der Autor den Roman als Fiktion deklarieren, die aus seinen satirischen Absichten geboren ist. So erklärt er, nachdem er zensorische Maßnahmen gegen "die Romane" gefordert hat:

"J'advouë que mon esprit est fort éloigné de la capacité que devroit avoir la personne à qui l'on donneroit ceste charge, & neantmoins le desir que j'ay de travailler pour l'utilité publique, m'a fait escrire un livre qui se moquast des autres, et qui fust comme le tombeau des Romans, & des absurditez de la Poësie." (I, nicht paginierte S. 6).

Aber am Anfang des 2. Bandes erscheint dieselbe Vorrede wörtlich noch einmal, nur mit folgender bezeichnender Abweichung:

"[...] m'a fait mettre par ordre l'histoire d'un Berger Extravagant, dont j'avois les memoires, afin que ce livre se mocquast des autres, & fut comme le tombeau des Romans, & des absurditez de la Poësie." (II, nicht pag. S. 5).

Hier zeigt sich, daß die satirische Absicht mit der Wirklichkeitsbeteuerung zusammengeht. Eigentlich sind diese beiden Tendenzen unvereinbar, da die satirische Absicht offensichtlich den Handlungsablauf organisiert; aber hiergegen läßt sich einwenden, daß Lysis ja selbst nichts anderes tut, als literarische Fiktion in Wirklichkeit umzusetzen. Auch darf man die Zweideutigkeit zwischen satirischer Fiktion und Wirklichkeitsbeteuerung nicht zu ernst nehmen. Sorel ist an einem gewissen zweideutigen Schillern interessiert, er will, wie schon der Schluß des Romans zeigt, die Seinsweise der Geschichte nicht ganz eindeutig festlegen. Jedenfalls spricht an der zitierten Stelle dasselbe Erzählermedium wie im Roman. So findet sich hier sowohl die Bearbeiterfiktion ("mettre par ordre") als auch der Hinweis auf die wirkliche Existenz des Lysis ("dont j'avois les memoires"), wobei der unbestimmte Artikel ("un Berger Extravagant") bezeichnend ist: der Erzähler berichtet die Geschichte eines verrückten Schäfers, d.h. einer wirklichen, dem Leser nur nicht bekannten Gestalt, nicht des "Berger Extravagant" (womit der Erzähler seinen Helden als erdichtet einführen würde).

Freilich spielt der Erzähler auch wieder mit der Möglichkeit des Fiktiven. Zunächst eine Wirklichkeitsbeteuerung:

"Au reste je me mocqueray de ceux qui diront qu'en blasmant les Romans, j'ay fait un autre Roman. Je respondray qu'il n'y a rien icy de fabuleux [...]" (I, S. 7; II, S. 6).

Aber selbst wenn es sich nicht um bezeugbare Wirklichkeit handelte:

"[...] & quand plusieurs ne tesmoigneroient point avec moy qu'il y a eu un homme en France qui a fait tout ce que je raconte, je pourrois dire que mon Berger represente en beaucoup d'endroits de certains personnages qui ont fait separément des extravagances semblables aux siennes, & qu'outre cela il ne luy arrive point d'avantures qui ne soient veritablement dans les autres Autheurs: tellement que par un miracle estrange, de

plusieurs fables ramassées, j'ay tousjours fait une Histoire veritable." (Ebenda)

- selbst wenn also Lysis nicht wirklich sein sollte - was Sorel nur im Irrealis zugibt -, so käme ihm immer noch eine Art synthetischer "Wirklichkeit" zu.

So schillert also die Gestalt des Erzählers eigentümlich zwischen dem in die Fiktion einbezogenen Memoirenbearbeiter und dem fingierenden Satiriker, freilich mit einem deutlichen Vorherrschen des ersten: ein sicherlich beabsichtigtes ironisch verwirrendes Spiel.

Die Vorrede zum 2. Teil /14 bestätigt noch einmal die Fiktion des Bearbeiters von bereits vorliegendem schriftlichem Material - zu dem auch die "Remarques" gehören:

> "Il y a plus de huict ans que cette Histoire me fut communiquee par un personnage que j'honore de toute mon affection, lequel m'incita à la remettre par/ ordre. Il y avoit deslors en son cabinet quantité d'autres manuscrits sur differents sujetcts (sic!), dont il avoit dicté quelques uns, et il avoit laiſsé faire les autres à quelques personnes à qui il en avoit donné l'invention ou les memoires; Cettui-cy estoit de ceux où plusieurs mains avoient touché, mais par l'instruction que je receu, il me fut aisé de mettre de l'esgalité par tout. M'estant auſsi imaginé qu'il seroit bon de faire quelques annotations sur l'histoire de Lysis: celuy qui me l'avoit donnee me fit voir encore de grands recueils qu'il a de tout ce qui se void de remarquable dans les livres les plus celebres, avec quelques jugemens là dessus. Ayant cela en ma possession, il m'a esté permis d'en tirer ce qui me pouvoit servir pour bastir mes Remarques, suivant tousjours l'advis de celuy qui m'avoit fait present de tant de rares choses." (S. 2 f.).

So schließt sich der Kreis: das Erzählermedium des Romans und der Verfasser der Vorreden und "Remarques" sind identisch, sie fallen zusammen in der Figur des Bearbeiters, der durch seine Beziehung zu der Figur des ursprünglichen Memorialisten am Seinsbereich der Fiktion teilhat.

Gegen Ende der "Remarques" findet sich eine Stelle, aus der sich einiger Aufschluß gewinnen läßt über das Maß an Bewußtheit, mit dem Sorel die Erzählergestalt aus der Erzählung hervortreten läßt und zugleich in ihren Seinsbereich einbezieht. Da heißt es über das Einmünden der erzählten Zeit, das auf den letzten Seiten des Romans erfolgt:

> "Je dis que je veux vous apprendre ce que sont devenus tous ceux dont j'ay parlé dans mon histoire, & neantmoins je ne parle pas

> de Genevre, de Cecile, & de Clemence, ny de quelques autres pource que dans les Romans l'on ne rend raison que des principaux personnages, & de ceux qui ont part aux adventures jusques à la fin où l'on se trouve. Il faut imiter nos Autheurs en toutes choses." (II, R, p. 523).

Der Akzent liegt hier freilich auf der parodistischen Imitation "der Romane" im **Inhaltlichen**: Der Romanerzähler ist gegenüber den Gestalten, die er als "Nebenfiguren" einschaltet, nicht verantwortlich, er verfährt willkürlich mit dem Stück Welt, das er zeigt. Aber die Wendung "jusques à la fin où l'on se trouve" verrät eine interessante erzähltechnische Implikation: der Erzähler (und sein Publikum: "on" meint sicherlich beide) befindet sich, wie hier mit Selbstverständlichkeit vorausgesetzt wird, am Ende der erzählten Zeit; auch dies ist so "in den Romanen". Und: Il faut imiter nos Autheurs en toutes choses." Angenommen, daß Sorel sich nicht nur einer inhaltlichen, sondern auch einer erzähltechnischen Nachahmung bewußt war - an welche Romane mag er wohl gedacht haben? An die Astrée gewiß nicht; da deren Handlung in der Merowingerzeit spielt, wäre hier ein Einmünden der erzählten Zeit nicht möglich, es sei denn, d'Urfé hätte den Erzähler als Zeitgenossen der Ereignisse fingiert. Eher schon an gewisse heroisch-galante Romane, deren Handlung ausdrücklich im zeitgenössischen Frankreich fixiert war /15; so etwa an Nervèze, der seine Avantures de Lidior folgendermaßen schließt:

> "Afin donc de rendre la conclusion de ceste histoire, à son/ propre sujet. Je diray que Lidior, quelques prieres que Celidore luy eust faictes de ne retourner plus aux perils de Mars, ne laissa pas de se trouver à toutes les occasions où son courage l'appeloit [...]. Pour Eliandor il emmena sa Floriande en Angleterre, pour la mettre en possession de ses biens & de sa fortune, & vivent aujourd'huy les uns & les autres, avec les felicitez que goustent les Amants qui/ possedent leurs Maistresses." /16.

Der Erzähler, in dessen Zeit so die Handlung einmündet, hat sich schon zu Anfang des Romans zu erkennen gegeben und die Beziehung zu der Hauptperson seiner Erzählung hergestellt: nach einer kurzen historisierenden Einführung in die Epoche nach den Bürgerkriegen, als die adlige Jugend Frankreichs auf den flandrischen Schlachtfeldern kriegerische Abenteuer suchte, unterbricht sich der Erzähler mit einer Apostrophe an seinen Helden, worin er sich als von diesem beauftragter Historiograph seiner Taten ausgibt, ähnlich wie der Erzähler des Francion:

> "J'advance ces traits de ma plume, ô Lidior! poussé par le commandement que vous m'avez faict de tracer vos exploicts, & vos Amours, puis qu'elles se rencontrent en un mesme temps, & en mesme pays [...]" (p. 3).

Auch gegen Ende der Erzählung, kurz vor dem oben zitierten Einmünden, wird noch einmal auf diesen Auftrag Bezug genommen (p. 242).

Ähnliche Formen der Einbeziehung des Erzählers in die Welt seiner Gestalten hat auch Sorel in seinen galanten Romanen geübt. So heißt es in der "Epistre à Doristée", die er seinem Erstlingswerk Histoire amoureuse de Cleagénor et de Doristée (1621) voranstellt:

> "Belle Doristée,
> Ceux qui sont delivrez d'une effroyable tempeste se voyans en un port asseuré exempts du naufrage, reçoivent un extreme contentement dans le souvenir des perils passez; vous aussi qui estes arrivée au port asseuré et à l'abry des orages dont la fortune vous tourmentoit sur les Ondes incertaines de la mer d'Amour, je croy que vous serez tres contente de repasser en vostre memoire le souvenir de vos peines, et qu'en les considerant, les plaisirs dont vous jouyssez maintenant avec vostre fidelle Cleagenor vous sembleront plus doux. Je vous offre donc ceste histoire de vos infortunes qui vous est legitimement deüe, puis que vous en estes le subject et la cause [...]" /17.

Und am Schluß des Romans, als die Schicksale der Protagonisten ihrem happy end zugeführt sind, wird denn auch das Einmünden ihrer Zeit in die Zeit des Erzählers ausdrücklich formuliert, und zwar bezeichnenderweise in Form einer Apostrophe (hier gibt sich der Erzähler in einer gewissen vornehmen Esoterik mehr seinen Personen zugewandt als dem Leser):

> "Voila vos desirs accomplis,/ Heureuse couple d'Amans, vous avez touché le but de vos esperances, & pour tant de souspirs & de larmes semees dans les champs de l'Amour, vous avez recueilly une fertile moisson de delices [...]" (p. 459 f.).

Der Orphize de Chriysante (1626) /18 ist eine kurze einleitende Ich-Erzählung vorangestellt, "Le Pourmenoir de Chrysante", worin der Erzähler, Chrysante, berichtet, wie seine Athener Freunde - Erzähler und Erzählung sind in einer vage charakterisierten Antike angesiedelt - ihn nach seiner Rückkehr von Zypern drängen, ihnen eine dort erlebte oder vernommene Geschichte in Romanform aufzuschreiben, da er doch schon verschiedentlich als Autor glänzend hervorgetreten sei. Chrysante gibt ihrem Drängen nach, indem er ihnen eine "wahre Geschichte" erzählt, die er vom Hörensagen kennt; aber da er Ernsteres zu tun hat, als Romane zu schreiben /19, erzählt er mündlich - und seine Freunde schreiben mit. So also entsteht die Geschichte von den Liebesschmerzen und dem Heldentod des Dichters Synderame um die schöne Orphize, die am Ende Helios-Priesterin wird:

> "En adorant ce bel astre il luy sembloit qu'elle adoroit son amant, veu qu'il avoit des qualitez toutes semblables, & que l'on luy en avoit souvent donné le tiltre (sic!) durant sa vie." (p. 1047 f.).

Und nun das Einmünden in die Zeit des Erzählers, ganz wie im Francion und im Berger Extravagant:

"Synderame n'a pas esté si fort attaché aux contentemens qu'il prend à considerer les beautez de Venus, qu'il n'ayt ecouté ses plaintes où elle a donné des témoignages de son repentir. Aussi dit on que son esprit luy ait aparu pour la consoler, & qu'il est arrivé entr'eux des choses grandement remarquables. Je ne vous en veux rien toucher maintenant, pource que je n'en ay que des incertitudes: mais si j'ay des nouvelles de Rhodes où de Cypre touchant cecy comme j'espere, je ne manqueray pas à vous les raconter. Et je pense bien que c'est la plus belle chose du monde à ouyr les regrets d'Orphize, & les discours que le divin esprit de Syndera-/me luy a tenus, ou bien ceux qu'il a faits à la Deesse de Paphos. Nous n'en sçaurions atendre la verité qu'avec impatience." (p. 1048 f.).

Die letzten beiden Sätze enthalten den schon im Francion und im Berger Extravagant festgestellten Zukunftsverweis. Einen Zukunftsverweis ungewöhnlicher Art finden wir in der Vraye suitte de Polixene (1634), einer Fortsetzung von François de Molière's unvollendetem Roman /20. Das Werk, das sonst keine erwähnenswerten Erzählerzwischenreden aufweist, mündet in einen schnörkelhaften Schlußpassus, in dem der Erzähler, sich an die nun glücklich vereinten Liebenden wendend, in amüsanter Abwandlung des ariostischen "Forse altri canterà" den Wunsch ausdrückt,

"[...] que quelqu'un entreprenne un jour de publier les delices que j'auray goustées dans les embrassemens de ma NAYS comme j'ay publi-/quement fait voir le tableau de vos amoureuses destinées." /21

In der Nennung des Namens "Nays" (im Original hervorgehoben) ist sicherlich ein Hinweis auf den kürzlich abgeschlossenen Francion zu sehen.

Einmünden der erzählten Zeit und Zukunftsverweis finden sich auch noch am Schluß der Maison des Jeux (1635 abgeschlossen, aber erst 1642 zum erstenmal bei Nicolas de Sercy veröffentlicht) /22, eines in Erzählungs- und Dialogform vorgetragenen Kompendiums preziöser Spiele:

"Toutefois laissons la plume libre à quiconque voudra s'exercer sur cette matiere. Afin que rien ne manque à nostre Livre, pour avoir une forme de Roman, nous disons encore pour sa fin, ce que sont devenus les principaux personnages qui y sont nommez, & quelle a esté leur destinée touchant le mariage." /23

Der Spott über die üblichen Romanschlüsse ist hier fast mit den gleichen Worten formuliert wie am Ende des Berger Extravagant. Unter den Spielen, denen die Gesellschaft der Maison des Jeux sich widmet, ist das letzte und längste übrigens das "Romanspiel", das bei Mlle de Scudéry in anderer Form als Rahmen ihrer Mathilde (1667) dient /24.

Bei Sorel wird ein regelrechter, natürlich reichlich parodistischer Abenteuerroman von den Gästen des Hauses reihum erzählt (II, p.423-576). Hier gehört es zur Spielregel, daß der Erzähler, wenn er nicht mehr weiter weiß, mit der Behauptung, er habe über den Fortgang der Geschichte nichts Gewisses mehr in Erfahrung bringen können, den Erzählauftrag an den "besser unterrichteten" Nachbarn weitergibt (II, p.395, 466)!

Wenn also Sorel im Berger Extravagant den Erzähler ans Ende der erzählten Zeit stellt, so ist er sich dabei einer bereits bestehenden Konvention des zeitgenössischen galanten Romans bewußt. Nun ergibt sich aus der Fiktion des "Erzählers am Ende der erzählten Zeit" ein Problem: nämlich das der Rechtfertigung seines Wissens. Der Erzähler steht zwar in einer gewissen mittelbaren Beziehung zu seinen Gestalten, aber er hat den Vorgängen nicht beigewohnt (sonst wäre er ein Ich-Erzähler). Er ist daher genötigt, sein Wissen durch Zeugen zu rechtfertigen. Sorel tut dies meist auf pauschale Weise, indem er am Anfang oder am Ende zu verstehen gibt, er habe "alles" von der Hauptgestalt selbst oder von einem ihrer Freunde erfahren: so beruft er sich in Cleagénor et Doristée auf Doristée selbst, in Orphize auf anonyme "Nachrichten", im Francion auf Francion selbst und dessen Freund Audebert, und schließlich im Berger Extravagant (II, 3.T., p.119) auf die Memoiren von Philiris und Clarimond. Diese pauschale Rechtfertigung des Erzählerwissens leidet aber an einer gewissen Fragwürdigkeit und Unglaubwürdigkeit, zumal, wenn es sich um grundsätzlich nicht bezeugbare Vorgänge, wie Seelenregungen oder Monologe des einsamen Individuums, handelt. Sorel spürt diese Fragwürdigkeit, und er versucht sie in seiner "Conclusion" /25 wettzumachen:

> "[...] & d'ailleurs [Lysis] nous satisfait assez pour toutes ses opinions, puis qu'il declare luy mesme à la fin qu'il n'a creu que la moitié de ce qu'il a voulu faire croire aux autres, tellement que par divers artifices son histoire est renduë si naïve que quand elle seroit fausse, l'on la tiendroit pour toute vraye. Je ne veux pas vous laisser aussi en des incertitudes pour mon particulier, & si j'ay escrit quelques pensées de Lysis & quelques discours qu'il a tenus estant tout seul, je declare que c'est que l'on a tout sceu de luy par diverses interrogations, car je ne veux pas imiter ceux qui mesme ayant fait mourir un homme dans un Roman vous diront ce qu'il aura fait & ce qu'il aura dit avant sa mort quoy qu'il fust seul & que personne n'en pûst sçavoir de nouvelles." (Rouen 1639, II, R, p.545; L'Anti-Roman, Paris 1633, II, p.1100).

So wird hier nachträglich die Beschreibung von Lysis' "Point de vue", d.h. seiner Einbildungen, durch zweierlei gerechtfertigt: einmal durch ihre Infragestellung: denn was an diesen Einbildungen dem Leser unglaubwürdig oder übertrieben erscheinen könnte, erschien dem Lysis selbst gar nicht in Form einer inneren Wahrheit, an die er glaubte, sondern mehr in Form einer nach außen gerichteten Schau-

stellung, an die er glauben machen wollte; und zum andern - und dies ist das Wesentliche - wird die Beschreibung des "Point de vue" gerechtfertigt durch Berufung auf Äußerungen der Person selbst: "l'on a tout sceu de lui par diverses interrogations". Diese Rechtfertigung des Erzählerwissens nun geschieht um der Wahrheit der Geschichte willen, oder wenigstens (wieder die Sorelsche Zweideutigkeit), damit diese wahr scheine: "quand elle seroit fausse (Konditionalis!), l'on la tiendroit pour toute vraye". Daß aber die Notwendigkeit solcher Rechtfertigung gespürt und fehlende Bezeugbarkeit der dargestellten Innenwelt als Mangel empfunden wird, zeigt, daß hier bereits jene Scheidung von Innen und Außen sich abzeichnet, welche es dem Erzähler nicht mehr erlaubt, mit dem selbstverständlichen Anspruch der Allwissenheit aufzutreten. Noch geschieht diese Scheidung und Rechtfertigung mit pauschaler Nachträglichkeit, in Bemerkungen außerhalb des erzählerischen Kontextes. Wir werden sehen, wie sie später in Furetières Roman Bourgeois die ganze Erzählung durchdringt.

Wie sich aus unserer Darstellung ergab, bekennt sich der Erzähler erst am Ende des Romans als Erzähler, während er sich im übrigen Kontext diskret im Hintergrund hält und sein schließliches Hervortreten nur durch gelegentliche, gleichsam versehentliche (in Wirklichkeit wohl absichtsvolle) Zwischenreden vorbereitet. Es soll nun aber untersucht werden, ob sich nicht im Laufe der Erzählung hier und da bereits indirekte Vorausdeutungen auf die Erzählergestalt finden. Dies kann der Fall sein: einmal dadurch, daß das Verhältnis des Erzählers zum Erzählgegenstand sich in Binnenerzählungen spiegelt; zum anderen dadurch, daß die Hauptgestalt selbst sich als Romanheld erlebt - ein Sachverhalt, der schon bei Homer begegnet, wenn Odysseus am Hofe des Phäakenkönigs seine eignen Taten bei der Einnahme Trojas besungen hört.

Zunächst zur Spiegelung der Erzählerfigur in der Binnenerzählung. Hierfür findet sich ein hervorragendes Beispiel im "Banquet des Dieux" (I, 1. T., Buch III), einer an Lukian erinnernden Verspottung der antiken Mythologie. Monténor, einer der jungen Herren, die sich auf Lysis' Kosten belustigen, liest dieses Opus in einer Librairie vor /26. Es handelt sich hier also nicht um die übliche Binnenerzählung, in der eine Romanperson eigene oder fremde Geschicke mündlich berichtet, sondern um ein Stück Literatur, das - ebenso wie die Novelle des "Curioso impertinente" im Don Quijote (1. Teil, Kap. 33-35) - innerhalb des Romans als Literatur deklariert wird. Der Autor, der zunächst nicht genannt wird, ist, wie wir später erfahren (I, 1. T., p. 217), Monténors Freund Clarimond. Diese Binnennovelle nun spiegelt in erstaunlicher Weise die Mehrschichtigkeit der Vermittlung, die für den Roman gilt:
Dem Bearbeiter des Romans entspricht hier der Vortragende Monténor; dem Memorialisten, auf den sich Sorel in seinen Vorreden bezieht, entspricht der Verfasser des "Banquet" (Clarimond);

und den Zeugen Philiris und Clarimond, die am Schluß des Romans als Gewährsleute angeführt werden, entspricht der ursprüngliche Erzähler des "Banquet", der niemand anders ist als - Pythagoras.

Während nämlich das Göttermahl in eine wüste Rauferei entartet, bei der der ganze Olymp kurz und klein geschlagen wird, rettet sich Pythagoras, indem er den Regenbogen herabrutscht, und verwandelt sich in einer Häher. In dieser Metempsychose berichtet er das Erlebte dem Verfasser, indem er zunächst Buchstaben eines Kinderalphabets zu Wörtern zusammensetzt, dann - sobald er Sprechen gelernt hat - den Rest in einem Zuge erzählt, worauf er durchs Fenster entfliegt (I, 1. T., p.195 f.).

Unmittelbar im Anschluß an dieses Beispiel der Spiegelung des Erzählers in der Binnenerzählung finden wir ein Beispiel der Vorausdeutung auf den Erzähler durch die Romanperson. Nachdem nämlich Montenor das Manuskript des "Banquet des Dieux" vorgelesen hat, wird über das Vorgetragene diskutiert, und Lysis, der die Novelle lobt, ohne zu begreifen, daß sie eine Satire auf seine geliebte Fabelwelt darstellt, erklärt, man solle ihren Autor mit der Abfassung seiner, des Lysis, Geschichte betrauen und das "Banquet des Dieux" darin abdrucken. Als Anselme davon abrät und sich über Romane wie Barclays Argenis lustig macht, deren Binnenerzählungen und lange "discours" überhaupt nicht der Handlung dienten, erwidert Lysis:

> "Tu és satyrique, l'amy [...] garde ton conseil pour toy: fais faire ton histoire a ta mode, & me laisse ordonner de la mienne. Ce banquet des Dieux ne m'est pas inutile comme les pieces que tu allegues: il traitte des choses qui conviennent le plus à ce que j'ay dans l'esprit, & il me sert si bien que je m'en souviendray toute ma vie; & puis qui ne le mettroit, feroit une faute, & ne seroit pas historien fidelle; car puis qu'il est vray que l'on me l'a leu, il faut bien que l'on le raporte mot à mot, pour sçavoir à quelle consequence ce discours à pû tirer, & quel jugement j'en ay pû faire. Mais à propos puis que ma renommee est espanduë par tout, & que les Peintres ont desja fait mon portraict, quelque romaniste de ce siecle n'aura t'il point desja entrepris de mettre mes amours par escrit? car il y en a qui cherchent par tout des sujects pour s'exercer. Je m'y oppose: cela ne se doit faire que de mon consentement. Alors il se tourna vers le Libraire, & luy/ dit, N'avez vous point LES AMOURS DU BERGER LYSIS?
>
> Non, Monsieur, respondit le Libraire, je ne sçay que c'est, & je ne croy pas qu'il y ait aucun livre qui porte ce tiltre (sic!).
>
> J'en suis fort-aise, repliqua le Berger, vous en verrez un quelque jour. Ce sera à vous que je le feray bailler. Je vous aprens que je m'en vay en Forests courir diverses avantures pour amplifier la matiere, & croyez qu'il m'arrivera de si belles choses, que lors qu'elles seront bien escrites, ainsi que j'espere, & que vous les aurez fait imprimer: vous en vendrez plus que d'aucun livre

qui soit au monde: car sçachez que je fay mieux l'Amour, que pas un Amant qui ait jamais paru sur le Theatre de l'Histoire." (I, 1. T., p. 200 f.).

An dieser Stelle wird deutlich genug, daß Lysis nicht nur von Literatur her, sondern auch auf Literatur hin lebt, daß er sich bewußt ist, einen Roman zu leben, und sogar die Zukunft in dies Bewußtsein aufnimmt (" je m'en vay en Forests courir diverses avantures pour amplifier la matiere"). Sorels Memorialistenfiktion wird hier in raffinierter Umkehung von der Romanperson her bekräftigt; nicht nur der Erzähler bezieht sich in die Welt des Erzählten ein, sondern auch das Erzählte sucht Anschluß an die Welt des Erzählers: die Person sucht ihren Autor. Die Analogie zum Don Quijote ist offenkundig: so wie Lysis auf der Reise in das angebliche Forez an den künftigen Memorialisten seiner Abenteuer appelliert, hat dies auch Don Quijote bei seinem ersten Auszug getan /27:

"¿Quién duda sino que en los venide-/ros tiempos, quando salga à luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue à contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? [...]"

Hierauf folgt der romaneske, barock metaphernreiche Anfangssatz seiner Geschichte, wie Don Quijote ihn sich vorstellt - auch dies ein witziger Einfall, den Sorel an anderer Stelle aufgegriffen hat, indem er nämlich Lysis mit Clarimond über den Anfangssatz diskutieren läßt, den dieser bereits geschrieben zu haben behauptet (I, 2. T., p. 134 f.). Nach dem Zitat des imaginären Anfangssatzes apostrophiert Don Quijote seinen künftigen Chronisten, den er sich als "weisen Zauberer" vorstellt:

"¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, à quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras."

Aber auch die Rechtfertigung der Binnennovelle durch Lysis verweist auf den Autor, dessen Meinung sie indirekt vermittelt: dieser "discours" hat eine Funktion in der Geschichte des Lysis (und sei es auch nur, indem er durch sein Mißverstandenwerden den Grad von Lysis' Verblendung sichtbar macht: "pour sçavoir à quelle consequence ce discours à pû tirer"), und deshalb muß er darin aufgenommen werden. So akkreditiert hier die Romanperson nicht nur den Erzähler vorwegnehmend als glaubwürdigen Memorialisten, als "historien fidelle", sondern rechtfertigt dessen Kompositionstechnik. Auch hierin hat natürlich Cervantes Pate gestanden: man denke an den Anfang vom 2. Teil des Don Quijote (Kap. 3), wo der Ritter mit Sancho Panza und Samson Carrasco über den kürzlich erschienenen ersten Teil seiner

Abenteuer, unter anderem auch über die Einfügung der Novelle des "Curioso impertinente" diskutiert. Anders aber als der sicherungsbedürftige Sorel läßt Cervantes seinen Helden sich in königlicher Weise über die "nutzlose Zugabe" lustig machen!

An mehreren Stellen spielt Sorel mit dem Appell der Romanperson an den Erzähler. Während freilich Don Quijote seinen Autor, den "weisen Zauberer" Ben Engeli, nie zu Gesicht bekommt, darf Lysis die Ehre, seine Geschichte zu schreiben, an die ihn begleitenden Landjunker delegieren - zunächst an Clarimond. Schließlich aber, durch Clarimonds fortwährende Stichelreden gegen die Romane aufgebracht, entzieht er ihm die Autorenrechte an seiner Geschichte und erteilt sie Philiris:

> "[...] & Lysis ne pouvant plus souffrir les contradictions continuelles de Clarimond, se fascha contre luy outre mesure. Asseure toy, luy dit-il, que si tu continuës à vivre comme tu as commencé, je te puniray comme il faut, Tu n'auras pas l'honneur d'escrire mon histoire. Tu ne seras plus le depositaire de mes pensées; J'ay déjà jetté les yeux sur Philiris dont l'humeur est douce & complaisante, & dont le discours est tres-elegant; Ce sera un autheur plus digne que toy." (I, 2. T., p.104).

Schließlich gibt er Philiris sogar Anweisungen zur Abfassung des Buches (I, 2. T., p.269-283), die sich bis auf dessen typographische Einrichtung (p.275 ff.) und den Einband - in rotem Maroquin - (p.279) erstrecken.

So wird also von der Romanperson her der Anschluß an den Erzähler hergestellt, und zwar auf viel direktere Weise als im Don Quijote: sind es doch Philiris und Clarimond, auf deren "Mémoires" sich der Sekundärerzähler am Ende des Romans beruft.

Es gibt demnach im Berger Extravagant eine Symbiose zwischen Erzähler und Protagonist, die, wenn auch weniger geistreich durchgeführt, wenigstens ansatzweise an den im Don Quijote verwirklichten Idealfall gemahnt, den der weise Ben Engeli mit den stolzen Worten andeutet:

> "para mí solo nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir; solos los dos somos para en uno [...]" /28.

Der Berger Extravagant hat dem Don Quijote sogar den größeren Realismus in den Beziehungen des Erzählers zum Helden voraus: Cervantes kümmert sich nicht darum, nachzuweisen, wie Ben Engeli zu seinem Wissen über Don Quijote kommt; er ist eben der Zauberer (heute würde man sagen: der "allwissende Erzähler"), den Don Quijote bei seinem ersten Auszug apostrophiert. Hinter dem Don Quijote bleibt Sorels Roman aber insofern zurück, als hier das permanente Spiel

des Vermittlers mit der Vermittlung fehlt, das fast jedes Kapitel des Don Quijote durchdringt. Es fehlt die Gestaltung der beiden Vermittler - Autor und Übersetzer oder Memorialist und Bearbeiter - im Text, wie sie bereits im ersten Teil des Don Quijote (Kap. 9), mitten im Kampf des Ritters mit dem Biscayer, interpoliert wird. Und es fehlt die faktische (nicht bloß von der Romanperson erstrebte und vom Erzähler nachträglich beteuerte) Durchdringung der beiden Welten Fiktion und "Wirklichkeit", wie sie im zweiten Teil des Don Quijote erfolgt. Aus den zitierten Stellen wird deutlich, daß Sorel sich nicht nur inhaltlich, sondern auch technisch von seinem Vorbild beeinflussen ließ, doch ohne dessen Weg bis zu Ende zu gehen. In der Aufsparung des eigentlichen und persönlichen Erzählerdurchbruchs für den Schluß und für Vorreden und Bemerkungen außerhalb des erzählerischen Kontextes zeigt sich Sorel noch von konventionelleren Mustern abhängig, die er freilich reicher, witziger und bewußter ausgestaltet.

DER ERZÄHLER IM "POLYANDRE"

Der Polyandre, ursprünglich geplant als satirisches Panorama der Gesellschaft um die Jahrhundertmitte, namentlich des damals gerade im Brennpunkt des öffentlichen Interesses stehenden Finanzmilieus, ist nie vollendet worden. Der Mißerfolg der ersten sechs Bücher (1648) hielt Sorel von einer Fortsetzung des Romans ab /1.

Gegenstand des vorliegenden Fragments ist das gesellige Leben der Pariser Bürger am Vorabend der Fronde, zur Zeit des Karnevals und der Foire St.Germain. Die erzählte Zeit beträgt genau 6 Tage, die sich aber nicht mit den 6 Büchern decken.

1. Teil, I. Polyandre, ein zu Wohlstand gekommener Bürger, der einige Zeit in der Provinz gelegt hat, kehrt nach Paris zurück. Im Jardin du Luxembourg lernt er den ärmlichen Dichter Musigène kennen, der ihn dem reichen Bankierssohn Néophile vorstellt. Néophile eilt zu einer Verabredung mit der jungen Witwe Aurélie, wird aber, statt von dieser, von deren verrückter Kammerfrau empfangen. Im Glauben, Aurélie habe ihm einen Streich gespielt, verläßt er voller Zorn das Haus. Er begegnet Polyandre, Musigène und zwei anderen Herren, die er in seiner Karrosse nach Hause mitnimmt. Musigène und seine Begleiter - der lächerliche "amoureux universel" Orilan und der Alchimist Théophraste - geben ihm jeder auf seine Weise Ratschläge, wie er seines Mißgeschicks Herr werden könne.

II. Orilan und Polyandre besuchen am Abend einen bürgerlichen Ball, der aber durch übermütige Adlige systematisch gestört wird. Polyandre übernachtet bei Néophile, der sich mit ihm angefreundet hat, und lernt am folgenden Tage dessen Vater, den reichen Financier Aesculan, kennen. Bei Tisch wird die stadtbekannte Geschichte der schönen Céphize erzählt, die sich - wie es scheint, aus Liebeskummer um Néophile - von ihrem Anbeter Valère ins Kloster hat "entführen" lassen. Unter den Gästen sind Musigène und der Parasit und Pedant Gastrimargue, zwischen denen sich ein heftiger Literatenstreit entspinnt. Nach Gastrimargues Abgang erzählt Musigène, grotesk übertrieben, die Lebensgeschichte seines Widersachers. Aesculan belohnt ihn für die gute Unterhaltung mit 500 Talern, so daß er sich endlich einen anständigen Anzug kaufen kann.

III. Nachmittags besuchen Polyandre und Musigène Aurélie, um eine Versöhnung mit Néophile anzubahnen. Den Rest des Tages verbringen Néophile, Polyandre und Orilan auf der Foire St.Germain, wobei Orilan die beiden Freunde durch seine eingebildeten Liebesabenteuer unterhält. Polyandere begegnet einem alten Bekannten, Cléobule, der ihn über Néophiles bisheriges ungeordnetes Liebesleben aufklärt.

2. Teil, IV. Am Vormittag des dritten Tages besucht Polyandre die kokette Clorinie, die er von früher her kennt. Cléobule und dessen Freund Mélinte kommen dazu, und da Clorinie das Gespräch auf den Alchimisten Théophraste bringt, erzählt Mélinte dessen Geschichte.

V. An diesem und den beiden folgenden Tagen faßt Polyandre eine immer stärkere Zuneigung zu Aurélie, und es gelingt ihm, den leicht beeinflußbaren Néophile auf Aurélies Schwester Hypéride abzulenken. Zugleich aber erhält er in Aesculan einen mächtigen Nebenbuhler, der ihn sogar als Liebeswerber bei Aurélie benutzen will. Am Abend des fünften Tages platzt in die heitere Gesellschaft im Hause Aurélies plötzlich deren altfränkische, frömmelnde Großmutter, Madame Ragonde. Polyandre verkleidet sich als "Bruder Polycarpe" und besänftigt durch seine bigotten Reden den Zorn der alten Frau über das mondäne Treiben im Hause ihrer Enkelin.

L. VI. Während Aesculan und Polyandre auswärts zu Gast sind, spielt Musigène dem Parasiten Gastrimargue einen Streich, indem er ihn in Aesculans Haus lockt, unter der Vorspiegelung eines großen Gastmahls, das natürlich nicht stattfindet. Aesculan und Polyandre erfahren nach ihrer Rückkehr von dem Vorgefallenen, und Polyandre weiß von Gastrimargues neuerlichem doppelten Mißgeschick zu berichten: von der Pfändung seiner Karrosse und von seiner letzten Liebschaft, die damit endete, daß er für ein Kind, dessen Vater er nicht war, unterhaltspflichtig gemacht wurde. Da aber erfährt man durch einen Diener, daß Gastrimargue inzwischen einen hohen Gönner gefunden hat, der ihn reich mit Geldmitteln versieht. Als Musigène sich über das unverdiente Glück seines Widersachers beklagt, tröstet ihn Aesculan mit dem Versprechen großzügiger Unterstützung. -

Soviel zum Inhalt des Romans. Angesichts seiner Unvollendetheit läßt sich kein eindeutiges Bild von der Erzählergestalt gewinnen, da diese nach unseren bisherigen Erfahrungen erst am Schluß der Erzählung persönlich hervortritt. Möglich, daß auch der Polyandre auf ein Einmünden der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählers angelegt war; hierüber lassen sich nur Vermutungen anstellen.

Auch das recht umfangreiche "Advertissement aux Lecteurs" /2 gibt - im Unterschied zu den Vorreden zum Francion von 1626 und 1633 und zum Berger Extravagant - keinen Anhaltspunkt für einen in die Fiktion einbezogenen Erzähler. Es erklärt die Geschichte vielmehr ausdrücklich, den Verdacht des Schlüsselromans abwehrend, zur "invention d'esprit" (Seite 10). Dafür ist es in anderer Hinsicht interessant, insofern es nämlich eine programmatische Theorie der "Histoire comique" entwickelt, die in sämtlichen Punkten später in den Vorreden des Roman Bourgeois wiederkehrt:

Die "Histoire comique" ist keine Aufreihung vulgärer und obszöner Schwänke, sondern "une peinture naive de toutes les diverses humeurs des hommes, avec des censures vives de la pluspart de leurs deffaux". Sie dient sowohl der "instruction" als auch dem "divertissement" (Seite 6 f.).

Sie entspricht der Forderung der "vraysemblance" (Seite 10). Da ihre Gestalten aus vielen in der Wirklichkeit vorkommenden Einzelzügen

zusammengesetzt sind (Seite 9 f.), gewinnt sie die idealtypische, synthetische Ähnlichkeit eines fiktiven Bildnisses, das immer in irgendeiner Beziehung jemandem gleichen wird, dem wir tatsächlich begegnen. Dies ist für den Leser kein Grund, "pour s'aller attribuer ce que l'on ne leur impute point" (Seite 11).

Im Unterschied zu anderen "Histoires comiques", die gewöhnlich nur eine "façon de vie" beschreiben, die eines Lebemannes, eines Diebes, eines "Chevalier Hypocondriaque", beschreibt dieser Roman mehrere Charaktere, deren Geschichten fast gleichberechtigt sind, wenn auch die des Polyandre im Vordergrund steht. Die Schwierigkeit eines solchen Gesellschaftspanoramas ergibt sich aus dem mangelnden Überblick des einzelnen Autors, weshalb dergleichen selten versucht worden ist. Außer den spanischen Romanen, die sich auf eine andersartige Gesellschaft beziehen, haben wir in Frankreich "à peine [...] deux de pareil genre" (ist hier an den Euphormio und an den Francion gedacht?) (Seite 12 f.).

Im Gegensatz zu den "Romans" (den galanten Romanen) zeigt die "Histoire comique" nicht nur "une seule des actions de la vie qui soit representée principalement, qui est celle de faire l'Amoureux, et ces Livres s'apellent/ des Romans" (Seite 13 f.).

Die "Romane" zeigen nur "des affaires de Roys et d'Empereurs, de Princes et de Princesses" und "les grands evenemens qui leur arrivent". Sorel dagegen wendet sich an jene, "qui ayment mieux voir de petites avantures d'une visite de Paris ou d'une promenade, telles qu'il en pourroit arriver à eux ou aux personnes de leur Connoissance, parce que cela/ leur parest plus naturel et plus croyable" (Seite 14 f.).

Im übrigen: "chacun suit sa fantaisie dans son choix, mais il faut prendre garde à ce qui a le plus d'utilité" (Seite 15, letzter Satz des "Advertissement"). Hiermit wird das Argument der größeren Nützlichkeit der "Histoire comique" suggeriert.

Die Abwesenheit des fiktionsimmanenten Erzählers in der Vorrede besagt nichts über den Roman selbst; auch das erste "Advertissement" zum Francion von 1623 enthielt nicht die Spur eines solchen. So bleibt die Frage offen. Wir können hier nur die Züge des Erzählers analysieren, soweit er sich im Verlaufe des Romans bemerkbar macht, und in ihnen allenfalls Vorausdeutungen auf seine vielleicht geplante Einbeziehung in den fiktiven Seinsbereich erkennen.

Durch die ganze Erzählung hindurch herrscht das Beobachtungs- und Erlebnisfeld des Polyandre vor, das sich nicht selten in einem regelrechten Point de vue aktualisiert. Polyandre, der in die ihm von früher her vertraute Hauptstadt zurückkehrt, ein sorgenfreier, gelassener Betrachter menschlicher Torheiten, der wenige Dinge ernst nimmt, aber die Leidenschaften der anderen für seine Zwecke nützt,

wobei er sich als witziger Kolporteur von Klatschgeschichten angenehm zu machen weiß, ist die ideale Beobachterfigur eines gesellschaftskritischen Panoramas, wie es Sorel vorgeschwebt haben muß. Wenn Sorel die Absicht gehabt hat, wie im Francion am Ende hinter dem Subjekt der Hauptperson die Subjektivität des Erzählers sichtbar werden zu lassen, so käme nur Polyandre selbst als Hauptgewährsmann für den Erzähler in Frage.

Da der Schluß fehlt, der den Erzähler offenbaren würde, bedürfen die indirekten Hinweise im Text einer gründlicheren, systematischeren Sichtung, als dies in den bisherigen Analysen geschah. Wir beginnen mit den unauffälligsten, üblichsten Fromen der Erzählermanifestation.

Raffungen, wie sie sich in keiner Erzählung vermeiden lassen, spielen im Polyandre eine relativ geringe Rolle, da die erzählte Zeit fast durchweg szenisch - und zwar überwiegend mit Konversation - ausgefüllt ist und sich über einen Abschnitt von wenigen Tagen erstreckt. Bezeichnend sind Raffungen von der Art, die nicht die Handlung, sondern den Dialog betreffen: der Leser erfährt, daß jemand eine bereits erzählte Geschichte vor neuen Zuhörern gerafft wiederholt, um hierauf zur Fortsetzung überzugehen:

> "Et pource qu' Aesculan ne sçavoit rien de ce qu'il [Polyandre] avoit dit le jour d'auparavant chez Aurelie, il en fit un raport sommaire, & en suite il continua ainsi: [...] " (II, p. 535).

Also Raffung einer Raffung!

Sehr häufig finden sich, meist in Form eines Relativsatzes, erklärende Einschübe, welche die psychologischen Voraussetzungen eines bestimmten Verhaltens erläutern. Da in ihnen der Orientierungsbereich der erzählten Zeit nicht verlassen wird, wollen wir sie "immanente Erklärungen" nennen. Ihre erzähltechnische Bedeutung ist gering, sie zeigen oft darstellerisches Versagen oder - wo die Darstellung an sich genügen würde - die pedantische Besorgnis an, der Leser möchte nicht begreifen, was von dem betreffenden Charakter oder der betreffenden Situation zu halten sei, wenn man es ihm nicht ausdrücklich sagt. Immerhin werden diese Eingriffe in den Ablauf der Erzählung durch das Präteritum grammatisch verschleiert, und der Schein der Immanenz bleibt gewahrt. Zuweilen blitzt in der psychologischen Erklärung - sofern sie frei ist von Wertungen des Erzählers - sogar ein Point-de-vue-Splitter auf, und es entsteht die echte Immanenz eines Bewußtseins in der erzählten Zeit:

> "Orilan s' arrestant là, Ragonde qui ne faisoit pas grand cas de luy, & ne le prenoit que pour quelque valet, luy parla en ces termes [...] " (II, p. 375).

Dagegen ist bloß von außen wertend der Relativsatz in folgender Periode:

> "Polyandre racontant cecy de fort bonne grace, donnoit beaucoup de satisfaction à tous ceux qui l'écoutoient, excepté à Hyperide, qui estoit une suffisante & une desdaigneuse [...] " (II, p.442).

(In dem emotionalen unbestimmten Artikel klingt freilich eine Spur Erlebter Rede an, ein indirektes Zitat dessen, was die Anwesenden über Hypéride sagen oder denken könnten. Die "auktoriale" Erklärung kann also zugleich immanent verstanden werden).

Folgende Erklärung ist aufschlußreich in ihrer naiven Raffiniertheit, zeugt sie doch von dem Bestreben, die Allwissenheit des Erzählers, der nicht nur in das Bewußtsein des Polyandre, sondern auch in das verschiedener Nebenpersonen streiflichtartig Einblick gibt, durch die Allwissenheit der Hauptperson zu rechtfertigen, für die dank ihrer Menschenkenntnis die Gedanken der anderen "durchschaubar" sind:

> "Polyandre à qui il ne faloit qu'un seul mot pour faire comprendre l'intention d'une personne, conneust bien tost la pensée d'Hyperide [...] " (II, p.443).

So ist denn auch bei diesen erklärenden Einschüben der Bezug auf Polyandres Bewußtsein recht häufig, handle es sich nun um seinen momentanen Standpunkt oder um seine dauernde Einstellung, die in Erinnerung gebracht, aktualisiert wird:

> "Et alors Polyandre qui se mocquoit de toutes les affaires du monde, comme estant vaines & de peu de durée, & la pluspart conduites avec peu d'ordre, fit une telle exclamation [...]" (II, p.616).

Oder aber ein fremder Point de vue wird vermöge seiner Durchschaubarkeit zum Bewußtsein des Polyandre in Beziehung gebracht, wie oben im Fall Hypéride. Hierfür gleich noch ein anderes Beispiel:

> "Polyandre fut fort surpris de ce discours: pource qu'il devina que Clorinie s'imaginoit que c'estoit son portraict, qui avoit esté monstré dans le jardin de Luxembourg, comme en effet elle s'estoit mis cela dans sa fantaisie [...] " (II, p.26).

Zuweilen wird auch die Darstellung von Verhältnissen, die im Ablauf der erzählten Zeit nicht zur Evidenz gelangen, also ein plusquamperfektischer Rückgriff, auf das Bewußtsein des Polyandre bezogen, der dies alles schon von früher weiß oder es mutmaßt. So heißt es im Anschluß an das Porträt der koketten Clorinie und ihrer delikaten häuslichen Verhältnisse:

"Polyandre qui sçavoit cecy voulut renouveller cette connoissance [...]" (II, p. 6).

Oder im Anschluß an das Porträt der alten Ragonde:

"Polyandre qui avoit assez vescu dans Paris pour sçavoir qui elle estoit, ne s'amusa guere à en parler [...]" (II, p. 315).

Oder wenn der Erzähler einen grotesken Bericht über die Geschichte von Musigènes Spitzenjabot gibt:

"Cronologie veritable de ses dentelles, dont Polyandre n'avoit pas oüy la relation, mais [...] il en presuposoit la plus part [...]" (I, p. 380).

Diese Stelle ist besonders aufschlußreich, weil hier der Bezug auf das Bewußtsein Polyandres nicht voll herstellbar ist, der Erzähler also mit seinem Wissen einspringen muß, aber dennoch versucht, dieses Wissen durch den Begriff des "présuposer" bis zu einem gewissen Grade mit dem Bewußtsein des Polyandre in Deckung zu bringen.

Noch einige Beispiele erklärender Einschübe:

"Ce qui [...] faschoit le plus [Néophile] estoit que la jeune Hyperide qui estoit une fille vaine, & moins judicieuse qu'Aurelie & Phronyme, ne monstroit point que les discours de Thrasomede luy fus-/sent desagreables [...]" (II, p. 260).

Hier sprengt die wertende Erklärung den Point de vue Néophiles, der ein Mädchen, in das er sich gerade verliebt hat, nicht als eitel und beschränkt charakterisieren würde. Die Erklärung ist also ein massiver, wenn auch grammatisch verhüllter Eingriff des Erzählers.

In einer anderen Erklärung erscheint dieselbe Hypéride "von innen" gesehen:

"Pendant cette pause, Hyperide qui ne pouvoit cacher son humeur gaye, prit son temps de luy parler ainsi [...]" (II, p. 357).

"[...] & quant à Thrasomede qui ne se connoissoit guere aux gentillesses du Monde, & n'avoit que sa brutale vanité en recommendation, il estoit pourtant contraint de sousrire quelquefois de toutes ces choses, dont il disoit son advis à la traverse selon son sens." (II, p. 313).

Der Reiz dieses Einschubs beruht darauf, daß er eigentlich keine Erklärung, sondern einen Widerspruch zum dargestellten Verhalten bildet, so daß er nicht als überflüssige Verdopplung oder ungeschickter Ersatz der Darstellung wirkt. Der Wert all dieser Einschübe ist also unterschiedlich, desgleichen ihr erzähltechnischer Stellenwert. Man-

che haben keinen Bezugspunkt außer dem Bewußtsein des Erzählers; doch ließ sich die Tendenz der Bezugnahme auf das Bewußtsein handelnder Personen feststellen.

Ein weiteres Indiz für das Eingreifen des Erzählers sind die Vorausdeutungen. Auch in ihnen bleibt dessen Verborgenheit grammatisch noch gewahrt. So heißt es im Anschluß an die Duellszene vor dem Ballsaal, in Hinblick auf den Verwundeten:

> "L'on disoit qu'il n'en rechaperoit pas, comme de fait, il en mourut deux jours apres [...]" (I, p.199).

Eine gewichtigere Vorausdeutung findet sich an der Stelle, wo der bislang lächelnd distanzierte Beobachter Polyandre seinerseits in eine Konfliktsituation verwickelt werden soll; der Vater seines Freundes, der Financier Aesculan, will ihn zum Liebeswerber bei Aurélie gewinnen, in die Polyandre selbst sich ernstlich verliebt hat:

> "Ce n'estoit point pourtant pour luy parler d'affaires d'Estat ny de Finances, mais seulement d'amour, & si Neophile n'y avoit plus d'interest, c'estoit au prejudice de Polyandre mesme, qui en alloit estre touché dans la plus sensible partie de son ame." (II, p.250).

Die Vorausdeutung bezieht sich hier auf das, was Aesculan dem Polyandre sogleich eröffnen will. Ähnlich deutet auf das unmittelbar Folgende der Einsatz des dritten Buches, in dem der Erzähler anläßlich eines dem Poeten Musigène bevorstehenden Malheurs das Schicksal apostrophiert:

> "Bigeare varieté de la vie humaine! O destin cruel & surprenant, que tu-es (sic!) malaisé à éviter, & que l'on dit bien vray, que souvent quand l'on parle de quelque chose, elle arrive aussi-tost, ou quelqu'une de ses dependances, comme si les pensées qui nous en viennent estoient des inspirations qui nous adver-/tissent, d'y prendre garde! Que l'on avoüera bien que nous avons grand sujet de dire cecy, quand l'on sçaura ce que nous allons raconter." (I, p.384 f.).

Es folgt die Erzählung von Musigênes Pech, die mit den Worten abgeschlossen wird:

> "[...] & voila le succés que nous avons tant aprehendé pour le pauvre Poëte."

Das wesentliche Moment ist in diesen Sätzen aber nicht die Vorausdeutung, sondern der Durchbruch des Erzählermediums zur Manifestation. Dieser Durchbruch erfolgt erstens in dem verallgemeinernden Präsens, von dem noch zu sprechen sein wird, und zweitens in dem

eigentümlichen "Wir", hinter dem sich bald das Erzähler-Ich verbirgt ("que nous allons raconter"), bald in humoristischer Heuchelei der Leserstandpunkt eingenommen wird ("que nous avons tant aprehendé"). Allerdings sei gleich hier darauf hingewiesen, daß solche Anspielungen auf das Leser-Erzähler-Verhältnis auch im galanten Roman durchaus gang und gäbe sind, sei es in Formeln der Anknüpfung und Überleitung oder in Gestalt eines Possessivpronomens der ersten Person Plural bei Nennung des Helden /3.

Zuweilen ist das "Wir" nicht ausgesprochen, aber mitgemeint:

> "La visite que Neophile fit cependant, merite bien d'estre racontée en particulier." (I, p.42).

Desgleichen in unpersönlichen Formeln wie:

> "Car il faut sçavoir que [...]" (I, p.228).

Oft aber wird es ausgesprochen, wobei es sowohl für Erzähler und Leser zusammen, als auch für den Erzähler allein stehen kann. So leitet der Erzähler eine Beschreibung von Musigènes Aufzug folgendermaßen ein:

> "L'on nous pardonnera si en parlant d'un excellent Autheur, nous usons de similitudes & d'aplications sçavantes." (I, p.287).

In der darauffolgenden Beschreibung finden sich in der Tat zahlreiche präsentische Nebensätze, die "gelehrte Vergleiche und Anspielungen" enthalten:

> "[...] pour monstrer que l'harmonie du Monde est composée de plusieurs choses diverses." (I, p.288).
>
> "[...] il ressembloit ces Artisans qui lors qu'ils n'ont point de besogne de commande [...]" (I, p.289) etc.

Auch das "Wir" im Possessivpronomen kehrt wieder:

> "Au reste nostre Poëte [...]" (I, p.288).

Es ist bezeichnend, daß ein solcher Durchbruch des Erzählermediums ausgerechnet an einer Stelle erfolgt, an der Musigène ins Zentrum des Interesses tritt. Der Ton mitleidig ironischer Anteilnahme, der bei der Beschreibung von Musigènes Misere mitschwingt, die Entschuldigung "L'on nous pardonnera si [...]", die Häufung offen "auktorialer" Stilformen um die Gestalt des Musigène, dies alles könnte darauf hindeuten, daß es sich bei Musigène um eine Schlüsselfigur handelt, um einen Dichterkollegen, bei dessen - übrigens glimpflicher - Verspottung Sorel aus der Rolle des diskret im Hintergrund bleibenden Erzählers fällt /4.

Sonstige Verwendungen des "Wir" sind rein formelhaft-konventionall, wie bei der Charakterisierung Néophiles:

> "[...] nous pouvons dire que [...] (I, p.152).

Oder bei der Einführung eines neuen Sprechers in die Konversation:

> "Nous allons voir icy de quels termes il usa." (I, p. 80).

Doch gewinnt das "Wir" ironische Prägnanz in einem mit präsentischen "similitudes & aplications sçavantes" gespickten Passus, der sich auf den Parasiten und Pedanten Gastrimargue bezieht, gleichfalls eine Schlüsselfigur, als deren Urbild allgemein der Professor Pierre de Montmaur betrachtet wird /5:

> "Estant de l'humeur de la sage Nature, que l'on dit qui abhorre le vuide, il vint enfin à craindre que ce vide que quelques Philosophes ont aujourd'huy tant de peine à vouloir introduire en diverses machines & instrumens, ne se trouvast que dans son ventre. Il en estoit là reduit, qu'il ne regrettoit plus autre chose que de voir le peu de/ civilité, ou l'oubliance du Sommelier, qui en mettant la nape n'avoit pas mis des pains sur les assiettes, dont il eust peu estourdir sa plus grosse faim; mais il faut croire qu'il avoit fait cecy par une malice expresse; Enfin nostre scientifique personnage apres avoir bien resvé, pensa en luy mesme [...]" (II, p.494 f.).

Abgesehen von dem durch das ironische Attribut "scientifique" recht prägnant hervorgehobenen "Wir" des Possessivpronomens, häufen sich hier Präsensformen, die auch sonst im Roman verstreut auftauchen, und deren erzähltechnische Funktion wir untersuchen wollen.

Da sind zunächst die Bezugnahmen auf die dem Erzähler und dem Leser gemeinsame Welt, die wir als Gegenwartsbezüge bezeichnen. So in den Nebensätzen des obigen Passus über "le vuide", den Anspielungen auf zeitgenössische naturwissenschaftliche Theorien. Oder auch, eine Seite weiter, in einem Vergleich:

> "Il s'en aprocha [de la cuisine] avec un aussi grand apetit/ que celuy d'un loup que la faim à chassé hors du bois." (II, p.495 f.; vielleicht Villon-Zitat /6).

Andere Beispiele für Gegenwartsbezug:

> "[...] car notez que l'usage des chaises portatives n'estoit pas encore inventé alors & n'est venu que depuis." (I, p.177).
>
> "Un homme de finance & de party selon la nouvelle façon de parler [...]" (I, p.177; Hervorhebung von Sorel).

"[...] pour monstrer que l'harmonie du Monde est composée de plusieurs choses diverses." (I, p. 288).

"[...] il ressembloit ces Artisans qui lors qu'ils n'ont point de besogne de commande [...]" (I, p. 289).

"[...] ce que l'on apelle en France saluër une Dame." (II, p. 20).

"[...] ce que les Galans vulgaires appellent un jabot." (I, p. 379).

Die Schilderung der Foire Saint Germain ist begreiflicherweise stark mit Gegenwartsbezügen durchsetzt, mit Bezugnahmen auf das dem Leser ohnehin Vertraute:

"[...] qui portent aux dépences & aux vanitez [...]" (I, p. 444);

"[...] où chacun tasche de parestre [...]" (I, p. 445);

"[...] comme il y en a quelques fois [...]" (I, p. 467).

Als Gegenwartsbezüge kann man auch gelehrte Anspielungen betrachten, auch dann, wenn sie im Präteritum erfolgen: die Vergangenheit, auf die angespielt wird, ist ja nicht die fiktive, sondern die reale, geschichtliche, die zur Welt des Lesers gehört. So wenn es im Hinblick auf die Taschendiebe der Foire Saint Germain heißt:

"Jamais de telles assemblées ne manquent de ces sortes de gens. Pythagore comparoit le Monde à une Foire où [...]/Il pensoit avoir tout compris en cecy, mais l'on dit qu'il oublioit à y mettre les coupeurs de bource. Toutefois c'est que ce subtil mestier n'estoit pas inventé alors, ou bien il n'estoit pas encore dans sa perfection." (I, p. 463 f.).

Ein anderer längerer Gegenwartsbezug, der gleichfalls in die Beschreibung der Foire eingeschoben ist, löst sich unmerklich aus der indirekten Rede des Polyandre ab, so daß der Leser kaum gewahr wird, daß hier nicht mehr Polyandre, sondern der Erzähler spricht und an Polyandres Stelle den Rückblick in eine Vergangenheit fortsetzt, die zugleich Vergangenheit der fiktiven erzählten Zeit und der realen Gegenwart ist:

"[Polyandre] s'avisa de raconter à Neophile comment du temps de nos Peres, tous ces spadassins de Cours, n'eussent presque osé parestre dans cette foire, & que c'estoit alors les Escoliers de l'Université, qui y tenoient le haut-bout, & que quand ils y livroient combat, ils s'y monstroient tousjours les plus forts. C'est ce que l'on a peine à croire, quand l'on void combien les choses sont differentes de ce qu'elles estoient à cette-heure là, & le peu de credit qu'ont les/ Lettres, depuis qu'Apollon & les Muses & tous leurs suivans, ont esté contraints de ceder aux satellites du Dieu Mars, qui regnant aujourd'huy par toute l'Europe ne souffre plus que d'autres gens le surmontent dans son propre mestier. Si quelques hommes de Ville prenoient querelle

> contre un Courtisan, il faloit qu'il y en eust de cette profession qui tinssent leur party, ou bien ils estoient en hazard d'y avoir du pire." (I, p.469 f.).

Der Übergang aus der Fiktion in die Realität (bereits angedeutet in "du temps de nos Peres") wird durch das Präsens "C'est ce que l'on a peine à croire" markiert, das nicht einer direkten Rede des Polyandre angehören kann, da diese durch ein verbum dicendi gekennzeichnet wäre. An dieser Verschmelzung der Rede von Erzähler und Romanperson wird deutlich, daß die eingeblendete reale Gegenwart mit der erzählten Zeit deckungsgleich gedacht ist (daher erfolgen in der neueren Erzählliteratur Anspielungen auf reale gegenwärtige Verhältnisse ohne weiteres im Imperfekt der Erlebten Rede).

Als Gegenwartsbezug läßt sich selbstverständlich auch jeder Vergleich, jede Metapher betrachten, sofern das Bild nicht der erzählten Welt immanent ist. Folgender Vergleich ist gewiß ein Gegenwartsbezug:

> "Car comme le Chirurgien qui void qu'il faut couper une jambe ou un bras à son ami, aime mieux qu'un autre que luy s'en acquitte, Aussi estant question de retrancher les plus fortes affections du coeur d'un homme que l'on aime, l'on souhaite qu'un autre le fasse pour ne se mettre point au hasard de l'offenser." (II, p.244).

Der Anlaß des Vergleichs ist hier Polyandres Scheu, seinem Freunde Néophile die Leidenschaft für Aurélie auszureden: Polyandre sieht dies lieber durch einen anderen besorgt. Im Nachsatz des Vergleichs finden wir eine abgewandelte Form des Gegenwartsbezuges: die Verallgemeinerung - den Rekurs vom Besonderen der erzählten, fiktiven Situation auf das Allgemeine, zeitlos Gültige, das darum präsentisch ausgedrückt wird. Die Verallgemeinerung läßt sich oft vom einfachen Gegenwartsbezug schwer scheiden, zumal sie zuweilen gemeinsam mit ihm auftritt, wie in dem oben zitierten Beispiel.

So wird auch die bereits besprochene Anspielung auf Pythagoras und seinen Vergleich der Welt mit einem Jahrmarkt (I, p.463 f.) durch eine Verallgemeinerung eingeleitet:

> "Jamais de telles assemblées ne manquent de ces sortes de gens." (I, p.463).

Weitere Beispiele, zuweilen zum einfachen Gegenwartsbezug hinüberschillernd:

> "Comme les richesses eslevent les hommes en quelque sorte [...]" (I, p.291).
>
> "Les enfans des Muses, vont ainsi chercher[...]" (I, p.291).

"Neophile sçavoit [...]qu'il ne faut jamais [...] " (I, p.292).

"[...] peut-estre d'autant que les hommes de sa profession ne se plaisent guere à l'entretien de la Poësie [...] " (I, p.296).

"Car le monde est fait de cette sorte [...] " (I, p.511).

"Car il y a tousjours à gagner dans la frequentation [...] " (I, p.116).

"Ainsi ceux qui sont à leur aise dans le monde, ont accoustumé de se moquer de ceux qui n'y ont pas toutes les commoditez [...] " (I, p.177).

Sätze wie diese würden in einem Roman des 20. Jahrhunderts wahrscheinlich imperfektisch gewendet und dem Point de vue einer Romanperson als Erlebte Rede zugeordnet werden. Hier sind sie jedoch im Präsens in den präterital erzählenden Kontext eingesprengt und verraten sich dadurch als zum Erzählerstandpunkt gehörig. So heißt es in der Schilderung der Foire, daß alle Augenblicke Tumulte entstanden -

"[...] pour des sujets qu'il eust esté malaisé de deviner, parce que ces ames brutales ont des interests fort separez de ceux des honnestes gens." (I, p.468).

Häufig können solche Sätze sowohl als Gegenwartsbezug wie als Verallgemeinerung interpretiert werden. Das Allgemeine, zeitlos Gültige ist oft im Grunde zeitgebunden, so die Seitenhiebe auf die Misere der Dichtung, die auf Lobhudelei ausgehen muß:

"[...] l'honneur & [...]la gloire qu'il [Musigène] sçavoit si bien distribuer, qui sont les principaux apointemens que reçoivent les Officiers du Parnasse & qu'ils peuvent encore faire obtenir aux autres." (II, p.272).

Die meisten dieser Verallgemeinerungen gehen von einem erzählten Detail aus, an das sie im Nebensatz oder mit Konjunktionen wie "car" und "ainsi" anknüpfen. Sie können dem erzählten Detail aber auch vorausgehen, wie in der bereits zitierten Vorwegnahme und Schicksalsapostrophe, vor der Schilderung von Musigènes Malheur:

"Bigeare varité de la vie humaine! O destin cruel & surprenant, que tu-es malaisé à éviter [...]" (I, p.384).

Die Nahtstelle des Übergangs vom Besonderen der Fiktion zum Allgemeinen der Wirklichkeit wird häufig durch Konjunktionen bezeichnet, manchmal aber auch durch Relativsätze mit verallgemeinernden Adjektiven, wie oben: "qui sont les principaux apointemens"; oder:

"& se servant d'une adresse, qui est ordinaire à ceux qui se veulent bien maintenir aupres des Dames [...] " (II, p.41).

Stärker als in den bisher besprochenen Manifestationen tritt der Erzähler in Anreden hervor, seien sie nun nach außen an den Leser oder nach innen an die Romanfigur gerichtet. Ihrer gibt es nur wenige im Polyandre. Die Apostrophe an das Schicksal (I, p. 384) wurde bereits erwähnt. Der Leser wird ausdrücklich nur an einer Stelle apostrophiert, auch hier mit deutlich parodistischem Akzent, nämlich anläßlich der feierlichen Abbitte, die Orilan, der "Amoureux universel", den Damen leistet, die ihn spotthalber der Treulosigkeit anklagen:

> "Et voyez, Amans, la constance de celuy qui doit servir d'exemple à tous les autres [...]" (I, p. 226).

Ähnlich stark manifestiert sich der Erzähler an Stellen, an denen er gleichsam aus der Erzählung heraustritt, sich ihr gegenüberstellt und zu einer bestimmten Situation ein Urteil, einen Kommentar liefert (nicht zu verwechseln mit der Verallgemeinerung, in der zur Fiktion nicht von außen Stellung genommen, sondern diese von innen her zur Wirklichkeit hin überschritten wird). Zuweilen ist nur ein Ansatz hierzu vorhanden, etwa in einer rhetorischen Frage:

> "Durant cette saillie excellente [...]que pouvoit-on faire autre chose sinon admirer celuy qui disoit & faisoit ces choses [...]" (I, p. 540).

Oder bei der Setzung einer nicht eingetretenen Möglichkeit:

> "[...] & il faut avoüer que c'estoit dommage qu'il n'y avoit là un Gastrimargue, pour faire croire qu'il n'y avoit point de superfluité, car luy deul eust fait plus d'expedition qu'une douzaine d'autres." (II, p. 486).

Im Nachsatz wird hier allerdings der Anschluß an die Immanenz der Fiktion hergestellt, indem auf den kollektiven Standpunkt der geladenen Gäste Bezug genommen wird:

> "Cela pouvoit faire regretter de ne luy avoir pas donné un advis certain, mais il faloit que la passion de Musigene fust executée."

Dagegen wird die Immanenz der fiktiven Vergangenheit, trotz des grammatischen Tempus, in folgendem Urteil des Erzählers über Polyandre deutlich durchbrochen:

> "La bonne vieille [Ragonde] adjousta foy à ses paroles, & le tenant pour un tres-vertueux personnage, elle ne s'abusoit pas en effet, & n'estoit trompée que dans la maniere de sa vertu, laquelle n'estoit pas si austere qu'elle pensoit." (II, p. 368).

Deutlich präsentisch - geradezu deiktisch - springt folgender Kommentar aus der Erzählung heraus; er bezieht sich auf einen Wendepunkt der Erzählung, auf die Konfliktsituation, in die Polyandre gerät, und deren

dramatischen Wert der Erzähler wohl besonders hervorheben möchte:

> "Voila donc que par une adresse singuliere il a destourné les amours du fils de leur premier but, & qu'il conserve celles du Pere, ayant le secret d'estre le rival du l'un & de l'autre, sans perdre leurs bonnes graces." (II, p. 256).

Allerdings ist diese Stelle zweideutig. Sie könnte nämlich, statt als transzendierender Erzählerkommentar, auch als besondere Intensivierung und Vergegenwärtigung von Polyandres Point de vue aufgefaßt werden!

Eindeutig kommentierend ist ein längerer Passus, in dem Sorel offensichtlich auf Polyandres (und damit auf seine eigenen) ausgezeichneten Erzählerqualitäten aufmerksam machen möchte, wobei er dies breit ausgeführte indirekte Selbstlob auf recht durchsichtige Weise präteritat verschleiert und dem kollektiven Standpunkt der Zuhörer von Polyandres Erzählung unterschiebt:

> "Telle fut la fin du recit de Polyandre qui pleut extrémement à tous, voyant qu'il avoit donné un changement si prompt au contentement que Gastrimargue recevoit d'estre en son carrosse, par sa honteuse prise, & qu'apres son mal-heur avoit esté heureusement desguisé & reparé, & qu'en suite il avoit raconté si agreablement un autre accident qui luy estoit arrivé, de la rupture de ce carrosse & de la compagnie forcée des masques, qu'il avoit tournée enfin en sujet de delectation, par la merveilleuse constance de son esprit. L'on croyoit bien que cét excellent Narrateur/ ayant esté vivement pressé par Hyperide, qui tesmoignoit de l'impatience & trop peu de connoissance de ce qui estoit de bon, luy qui se piquiot de dire tousjours des choses divertissantes, il avoit terminé ce qui n'agréoit pas à cette Demoiselle, par une plaisante surprise [...]" (II, p. 478 f.).

Einige Seiten weiter, immer noch im Zusammenhang mit Polyandre als Erzähler, wird der nicht-immanente Ursprung eines Urteils sogar eingestanden, freilich nur unwillkürlich in einer kurzen präsentischen Formel. Die Stelle ist überdies dadurch interessant, daß sie die Identifikation des Autors mit Polyandre zeigt, der sich hier als eine Art Statthalter des Erzählers innerhalb der Erzählung entpuppt:

> "[...] Polyandre employa quelques heures de la matinée & des visites particulieres, de gens qui sçavoient au vray tout ce qui se passoit dans Paris, afin d'estre esclaircy de beaucoup de gentillesses qu'il souhaittoit de sçavoir, & qui luy estoient necessaires dans la profession qu'il faisoit de bien entre-/tenir une compagnie. Ceux qui luy racontoient cela estoient assez capables pour en faire un simple recit; Mais quant à luy, il est certain qu'il y adjoustoit des ornemens tres-convenables." (II, p. 481 f.).

Die wohlwollend distanzierte Kennzeichnung Polyandres als eines professionellen Unterhalters und das präsentische "il est certain" zeigen, daß hier keine Erlebte Rede Polyandres, sondern ein Urteil des Erzählers vorliegt - obwohl dieser sich weitgehend mit seinem Helden identifiziert.

Ein anderes Urteil, mitten in die Darstellung von Néophiles Empfindungen gegenüber Polyandre eingesprengt, hebt sich deutlich durch eine präsentische Formel ab, die eine Konjektur des Erzählers ausdrückt, und die man bereits als Wissensklausel betrachten könnte:

> "Car de dire qu'il [Néophile] fust assez judicieux pour faire ce choix, & qu'il connut ce qu'il [Polyandre]valoit, á sa seule mine; C'est ce que l'on auroit peine à croire de celuy, de qui la partie la plus recommandable dans le siecle, estoit d'estre né d'un pere riche. Il ne/ remarqoit pas tous les avantages qu'il pouvoit tirer de la frequentation de Polyandre; Il faut donc croire, que comme ses desseins ne le portoient qu'à bien passer son temps, il ne souhaittoit principalement son amitié, que pource qu'il luy sembloit estre de bonne compagnie, & c'estoit ce qu'il aimoit selon la portée de son esprit." (I, p. 117 f.).

Bisher hatten wir es mit bloßen - direkten oder indirekten - Manifestationen des Erzählers zu tun. Der Erzähler bekundete sich indirekt durch Raffungen, Erklärungen, Vorausdeutungen; oder er bekundete sich direkt, indem er durch Gegenwartsbezüge und Verallgemeinerungen die Fiktion überschritt oder sich durch Anreden und Kommentare einmischte. All diese direkten Bekundungen, ob unwillkürliche Durchbrechungen des schönen Scheins oder witzig verfremdender Absicht entsprechend, verraten zwar die Anwesenheit des Erzählers, aber sie rechtfertigen sie nicht. Die Seinsschicht des Erzählers bleibt heterogenes Einsprengsel. Sie wird erst dann in die Schicht des Erzählten einbezogen, wenn der Erzähler eine Beziehung zu dieser herstellt, indem er von seinem Wissen Rechenschaft ablegt. Dies geschah im Francion und im Berger Extravagant am Schluß. Wir sahen aber bereits beim Francion, wie solche am Ende erfolgende Offenbarung schon lange vorher durch eingestreute Wahrhaftigkeitsbeteuerungen, Bezugnahmen auf das "on dit" und Wissensklauseln vorbereitet werden kann. Dergleichen war im Francion, namentlich in der B-Fassung, relativ häufig. Im Berger Extravagant wurden Zwischenreden dieser Art seltener, und die Wissensklauseln zumal wurden formelhaft. Im Polyandre ist Sorel in dieser Hinsicht noch sparsamer geworden. Da angesichts des fehlenden Schlusses allen Hinweisen auf die Beziehung des Erzählers zum Erzählten mit besonderer Aufmerksamkeit nachgespürt werden mußte, soll hier eine Aufstellung typischer Rudimente von Wissensklauseln folgen:

> "Car de dire que [...]c'est ce que l'on auroit peine à croire [...]" (I, p. 117; s. oben!).

"Il faut donc croire que [...]" (I, p.118).

"[...] il est croyable que [...]" (II, p.37).

"Il faut croire [...]" (I, p.49; 177; 286; II, 246; 495).

"Mais à n'en point mentir [...]" (I, p.153).

"[...] ou bien c'est qu'il s'imaginoit [...]. Tant y-a que [...]" (II, p.18).

"Tant y-a que [...]" (I, p.186).

"Mais il estoit possible fort aise [...]" (I, p.277; "possible" = "peut-être").

"[...] que quelqu'un fit peut estre glisser exprez [...]" (I, p.182).

"Il est vray que [...]" (II, p.222).

Formen wie "c'est que", "peut-être", "il est vrai", "tant y a" sind bereits bloße Redewendungen; der Bezugspunkt liegt trotz der präsentischen Form in der Vergangenheit. Einen ähnlichen Stellenwert im Text haben aber auch "il faut croire" bzw. "il est croyable". Schon die stereotype Kürze ist verdächtig. Hinzu kommt, daß an einigen Stellen der Anschluß an das "il faut croire" ohne weiteres im Präteritum erfolgt:

"[...] tellement qu'il est croyable qu'elle prenoit plutost ses mesures avec un filet doucement manié. Polyandre en avoit cette croyance [...]" (II, p.37).

Ähnlich:

"Il faut croire [...] & l'on y adjoustoit encore [...]" (I, p.177).

Solche präteritalen Anschlüsse enthüllen das Präsens von "il faut croire" als bloße grammatische Form, deren logischer Bezugspunkt auch in einem fiktiv-vergangenen Point de vue liegen kann, so daß es richtiger hieße: "Il falloit croire [...]".

Fazit: die Wissensklauseln sind im Polyandre so floskelhaft, ihr Gegenwartsbezug so fragwürdig, daß aus ihnen kein Hinweis auf eine Einbeziehung des Erzählers in die erzählte Zeit zu entnehmen ist.

Einen - allerdings nur mittelbaren - Hinweis auf den Erzähler kann man aus den Binnenerzählungen entnehmen. Im Binnenerzähler spiegelt sich zuweilen der Erzähler des Romans. Die besondere Bedeutsamkeit des Binnenerzählers im Polyandre ergibt sich daraus, daß Polyandre, der Hauptzeuge der Ereignisse und "Autor" der meisten Binnenerzählungen, ein großer Konversationskünstler und also fast ein Literat ist, wie Sorels Urteil über seine Erzählerqualitäten zeigte. Ziehen wir noch einmal die bereits teilweise zitierte Stelle heran, an der von den Reaktionen der Zuhörer auf Polyandres Erzählung vom Parasiten Gastrimargue berichtet wird:

"[...] ayant esté vivement pressé par Hyperide [...] il avoit terminé ce qui n'agréoit pas à cette Demoiselle, par une plaisante surprise, & cela faisoit imaginer que depuis il avoit voulu adjuster quelque chose à la verité, ou à ses circonstances, comme l'on luy en parla encore, il protesta qu'il ne taschoit point d'embellir ses contes par des mensonges, & que c'estoit ce qui trompoit ceux qui n'avoient qu'une fausse galanterie, & qui ne sçavoient pas en quoy consi-/stoit un agreable entretien, dont la naiveté devoit estre le seul ornement; Que de vray, si l'on ne luy eust rien dit, il n'eust pas declaré si precipitament la maniere dont Gastrimargue avoit esté privé pour quelque temps de son cher carrosse, mais qu'enfin il ne fust tousjours venu-là, comme à une verité historique, qui ne pouvoit estre celée, quelque face & quelque ordre que l'on luy donnast." (II, p.478).

Hier haben wir breit ausgeführt die Wahrheitsbeteuerung und andeutungsweise sogar den Topos des "mettre par ordre" aus dem Berger Extravagant!

So findet sich denn auch am Anfang von Polyandres Erzählung die Berufung auf die Bezeugbarkeit der Geschichte:

"L'on vous à peu (sic!) raporter ce qui se dit ordinairement de ce personnage illustre, ainsi que Musigène vous en entretint il y a quelque temps chez Aesculan, mais il y a d'autres choses plus recentes & plus particulieres a en dire dont je raporteray ce que j'ay apris exactement." (II, p.410).

Ähnlich äußert sich auch Mélinte, als er sich anschickt, die Geschichte des Scharlatans Héliodore-Théophraste zu erzählen:

"Cependant je vous asseure que je ne raporteray rien qui ne m'ait esté dit par des gens dignes de foy, & dont je n'aye veu la confirmation moy-mesme, n'ayant pas creu à mes oreilles sans le témoignage des mes yeux." (II, p.47).

Auch an kurzen Wissensklauseln fehlt es nicht, wie zum Beispiel der folgenden, in der ein Point de vue gemutmaßt wird (in Polyandres "Nouvelle histoire de Gastrimargue"):

"[...] & l'on croid qu'il leur vouloit monstrer que son affaire n'alloit pas comme ils disoient, & qu'ils avoient tort de luy faire cette violence [...]" (II, p.446).

Und Polyandre schließt seine Erzählung von den "Amours de Gastrimargue" mit einem regelrechten Einmünden der erzählten Zeit, eingeleitet durch ein "il faut croire", das hier durchaus nicht floskelhaft wirkt, da es eine Vermutung des Erzählers ausdrückt:

"Il faut croire que comme ces Demoiselles ont eu peine à se taire en de telles occasions; elles ont conté toutes deux ce qu'elles en ont sçeu à Geronte & à plusieurs autres, ce qui donne maintenant une estrange reputation à cét homme fameux, & voila l'estat ou il est depuis Dimanche dernier, ayant couru tant de mauvaises avantures, & fait l'Amour/ en trois divers lieux sans qu'il luy en soit resté autre chose, qu'un enfant qu'il n'a point fait, & qu'il est pourtant obligé de nourrir." (II, p.612 f.).

Dieser Stil des immanenten Erzählers, der von seinem Wissen Rechenschaft ablegt, sich auf Zeugen beruft, die Wahrheit seiner Erzählung beteuert, findet sich auch in Musigènes "Histoire de Gastrimargue" (I, p.379 ff.) und Mélintes Scharlatangeschichte (II, p.48 ff.). Natürlich enthalten diese Binnenerzählungen auch andere Manifestationen des Erzählers, wie z.B. in Polyandres Geschichte von den "Amours de Gastrimargue" jene schöne Apostrophe an den alternden Schürzenjäger, der mitansehen muß, wie ihm noch vor der Ehe Hörner aufgesetzt werden (hier alterniert die Anrede mit der Erzählung, ja sie wird stellenweise zum Erzählmittel, und das "Du" wird zum Träger des Point de vue; die Anrede "curieux impertinent" ist natürlich eine Anspielung auf die Novelle aus dem Don Quijote /7):

"Mais ô curieux impertinent, que vis-tu alors à ton dommage? [... / ...] Qu'avois-tu plus affaire-là, pauvre Gastrimargue, avec une teste qui grisonne & un visage de Satyre? Tu fus aussi tellement surpris que te retirant les jambes te penserent manquer de foiblesse, de sorte que tu te laissas aller negligemment dessus une chaise à dos: Mille pensées occuperent alors l'esprit du miserable amoureux, qui le tindrent tellement en suspens qu'il fut là/ plus long temps qu'il ne croyoit." (II, p.590 ff.).

Bei der Betrachtung des Berger Extravagant sahen wir, daß dort außer den Binnenerzählungen auch die Rolle, welche die Literatur im Bewußtsein des Lysis spielte, indirekt auf den Erzähler des Romans verwies: Lysis lebte von Literatur her und auf Literatur hin, er sah sich als Gestalt eines zu schreibenden Romans. Dieser Topos des Lebens als Literatur klingt im Polyandre nur zweimal andeutungsweise an. Einmal in jenem scherzhaften Streitgespräch, in dem Musigène den vielseitig verliebten Orilan zuerst mit dem Helden des Berger Extravagant, dann mit dem unbeständigen Hylas aus der Astrée vergleicht (II, p.308 ff.). Besonders die Anspielung auf den Berger Extravagant ist interessant, nicht bloß wegen des witzigen Selbstzitates, das Sorel hier einflicht, sondern vor allem, weil er hier, genau wie im Berger Extravagant, den Lysis als eine sowohl literarische wie auch faktische Gestalt behandelt:

"[Musigène] s'avisa de dire que tout cela estoit fort agreable, mais qu'il craignoit pourtant que les chimeres d'Amour dont Orilan s'entretenoit, ne le fissent mettre au rang de cét autre enfant de Paris, qui pour avoir trop imité la maniere de vivre des Romans, & avoir voulu vivre à la Pastorale, avoit donné

sujet au livre du Berger Extravagant." (II, p. 308).

Auch von dem jugendlichen Liebhaber Néophile wird einmal gesagt, daß er nach literarischen Leitbildern lebe (I, p. 556). Die betreffende Stelle zeugt übrigens von der Popularität der Novelas Ejemplares in Frankreich, mit deren Erzähltechnik diejenige Sorels, wie noch gezeigt werden wird, mehr gemeinsam hat als mit dem hintergründigen Spiel des Don Quijote. Sie findet sich in der von Cléobule erzählten "Histoire de Néophile et de Géliaste":

> "Considere donc icy combien la lecture des Romans nuit quelquefois à des esprits foibles, aussi-bien que la mauvaise compagnie; car [Néophile] prenoit l'exemple de toutes ces galanteries dans les Nouvelles fabuleuses d'un Auteur Espagnol où il voyoit un Cavalier se mettre de la bande des Egyptiens, pour faire l'Amour à une Egyptienne, & un jeune Gentilhomme se faire valet d'Hostellerie pour courtiser une Fregonne ou Servante." (I, p. 556).

Freilich bleibt es bei der Anspielung, bei der Reminiszenz. Weder Orilan noch Néophile gleichen Lysis oder Don Quijote, sie sind keine Personen, die "einen Autor suchen", ebensowenig wie die anderen Figuren des Polyandre, und so ist von der Seite der Gestalten her kein Hinweis auf den Erzähler zu gewinnen. Dieser wird einzig durch die Binnenerzähler und namentlich durch Polyandre repräsentiert, der zugleich Binnenerzähler und allgegenwärtiger, allwissender Beobachter ist. Er ist es, der den in die Fiktion einbezogenen Erzähler vorwegnimmt, von dem sonst keine sicheren Spuren im Roman vorhanden sind. Er allein käme als Gewährsmann oder Memorialist in Frage. Aber selbst wenn für den Schluß des Romans ein Einmünden der erzählten Zeit und ein ausdrückliches Hervortreten des Erzählers vorgesehen war, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß Sorel den Erzählerstandpunkt im Kontext weitgehend zugunsten von Polyandres Standpunkt eliminiert hat. In dieser Hinsicht ist gegenüber dem Francion und dem Berger Extravagant ein - sicherlich beabsichtigter - Rückschritt festzustellen.

SUBJEKTIVIERENDES ERZÄHLEN IM "FRANCION"

Das logische Korrelat des Erzählersubjekts ist die objektive Schicht der Erzählung, das heißt die unmittelbare Gegenständlichkeit des Dialogs und die durch Darstellung vermittelte der Dinge, Personen und Handlungsabläufe. Dringt das Erzählersubjekt in den Point de vue einer Person vor, so liegt darin eine Kompetenzüberschreitung, durch die es sich zum allwissenden Erzähler aufwirft, zu jenem weisen Zauberer, den Don Quijote auf seinem ersten Auszug apostrophiert /1 und der - wie die Tatsache der Wiedergabe beweist - auch "wirklich" der unsichtbare Zeuge seines einsamen Monologs gewesen sein muß. Der hintergründige Humor jener Stelle zeigt, daß Cervantes sich der Aporie zwischen Subjektivität des Erzählers und Subjektivität der Person bereits bewußt gewesen sein muß. Die Aporie tritt in dem Maße hervor, wie das Erzählersubjekt hervortritt, die Subjektivität der Person sich im Sinne des Point de vue vertieft und neben den einen Point de vue mehrere andere treten. Früher oder später muß der Erzähler des Widerspruchs inne werden und entweder seine eigene Subjektivität oder die der Personen eliminieren; oder er muß sich auf das Selbstzeugnis der Person berufen können, so daß die Darstellung ihres Standpunkts als Rekonstruktion erscheint.

Der Point de vue ist, als Subjektivierung des Objektiven, bereits eine Durchbrechung der gegenständlichen Schicht: Objekte der Erzählung werden zu denkenden und empfindenden Subjekten. Wenn wir ihn trotzdem vor der gegenständlichen Schicht behandeln, so darum, weil er sie seinerseits - über mehr oder weniger weite Strecken - in sein Kraftfeld zieht und so gewissermaßen die Subjektivität des Erzählers verdrängt, sich zwischen den Erzähler und die Gegenstände schiebt.

Als Darstellung von Point de vue betrachten wir hier jede Art Darstellung von Bewußtsein, gleich ob sie sich der Analyse, des Gedankenberichts, des Inneren Monologs oder gar früher Vorformen Erlebter Rede bedient; denn durch all diese Darstellungsweisen entsteht ein subjektives Kraftfeld, das die erzählte Welt zur erlebten Welt umfärbt, indem eines der erzählten Objekte zum erlebenden Subjekt wird /2. Vorgebildet ist dieser Prozeß bereits an Stellen, an denen eine die Szene beherrschende Person als Subjekt der Wahrnehmung erscheint, sei es expressis verbis (er sah), sei es indirekt durch ihre konstante, intensive, Einfühlung herausfordernde Anwesenheit, durch welche alle übrigen Personen auf die Wahrnehmung dieser im Vordergrund stehenden Person bezogen erscheinen. Diese Vorform des Point de vue - deren Grenzen sich nicht immer scharf fixieren lassen - wollen wir als "Perspektive" bezeichnen.

In einem Roman wie dem Francion, in dem der Protagonist mit der Ausschließlichkeit einer pikaresken Ich-Gestalt die Szene beherrscht, entsteht natürlich ein Continuum potentieller Subjektivierung, das für die Herausbildung eines Point de vue wie geschaffen ist. Tatsächlich nützt Sorel dieses Continuum auch, wenngleich weder von Anfang an noch durchgehend.

Während des farcenhaften Präludiums herrschen Perspektiven oder Point-de-vue-Ansätze von Nebenpersonen vor, beispielsweise die Perspektive des alten Valentin, der sich zur Wiedergewinnung seiner verlorenen Manneskraft lächerlicher magischer Praktiken bedient, und der in dem als Pilger verkleideten Francion den Teufel zu sehen glaubt. So erscheint Francion im Roman zuerst als von einem anderen gesehen:

> "Incontinent apres [Valentin] vit un homme a trente pas de luy qu'il prit pour le diable d'Enfer qu'il avoit invoqué." /3

Valentins Perspektive (p. 67-70) wird zunächst von der Perspektive der Diebe (p. 70 f.), namentlich Oliviers (p. 71 f.) abgelöst, der von Valentins Frau Laurette liebevoll empfangen wird, da diese ihn in der Dunkelheit für Francion hält. Die Ereignisse erscheinen hierauf in raschem Wechsel in den verschiedensten Perspektiven, deren keine sich mehr als nur ansatzweise zum Point de vue vertiefen kann: Francion (p. 72 f.), Catherine (p. 73), Francion (p. 73 f.), ein Dieb (p. 74), Oliver (p. 74-76), Valentins Frau Laurette (p. 76 f.), etc. Francion, der nur einen Teil der Vorgänge miterlebt und für einige Zeit durch eine Ohnmacht als Zeuge ausscheidet, erfährt erst nachträglich in seiner Hostellerie, was geschehen ist - und von nun an dominiert seine Perspektive, in der auch die bisherigen Ereignisse sich nach und nach rekonstruieren:

> "Francion estoit ce pendant a l'hostellerie, où son homme luy ayant fait le recit de tout ce qui s'estoit passé au village, il se prit a rire de si bon coeur que la douleur de ses esprits fut appaisée par son excez de joye. Neantmoins son jugement ne pût avoir de lumiere parmy l'adventure, encores qu'il se souvint des propos que Catherine luy avoit tenus." (p. 87).

Die Einbeziehung der Ereignisse in Francions Wissen und Erleben ist hier also noch unvollständig: vorläufig weiß der Erzähler (und folglich der Leser) mehr als Francion. Dennoch besteht von dieser Stelle an ein Continuum der Perspektive Francions, das nur selten durchbrochen wird und das sich immer wieder zum Point de vue vertieft. Bald wird Francion die Ereignisse so gut wie der Leser überblicken.

Betrachten wir nun die Darstellung des Point de vue und die Mittel, deren sich Sorel dabei bedient.

Da ist zunächst die Bewußtseinsanalyse, in der die Bewußtseinsinhalte in freier Form, nominal oder verbal, benannt, nicht aber zitiert werden:

> "Francion ne cessa tout du long du jour d'avoir une infinité de pensées là dessus, et attendoit avec grand impatience que l'on luy r'apportast quelle resolution Raymond avoit prise, touchant ce qu'il feroit de luy [...]. Francion se mit longtemps a songer, quelle offence il avoit pû faire a Raymond, et n'en trouvant point,

il fut le plus estonné du monde [...]. Il se vouloit lever cour aller sçavoir de Raymond quel tort il luy avoit fait, et pour luy dire que s'il vouloit avoir raison de luy en brave Chevalier, il estoit prest a sortir a la campagne pour le combattre." (p. 305).

Die Bewußtseinsanalyse ist durchsetzt mit Bezugnahmen auf äußere Sachverhalte, die in dieser Umgebung den Charakter erlebter Wahrnehmung gewinnen und so in den Point de vue einbezogen werden:

"Mais ses habillemens n'estoient point dans la chambre, et si l'on luy dit qu'on avoit charge d'empescher qu'il ne sortist." (p. 305).

Ähnliche Bezugnahmen auf die Außenwelt finden sich auch an anderen Stellen (z.B. p. 307). Wir haben dieses Verfahren als Bewußtseinsanalyse bezeichnet, um es vom Gedankenbericht abzugrenzen, in dem die Bewußtseinsinhalte in Nebensätzen nach verba sentiendi erscheinen. Freilich ist diese Abgrenzung in der Praxis oft unscharf, denn die Bewußtseinsanalyse geht jeden Augenblick in Gedankenbericht über, wie an der oben zitierten Stelle:

"[...] songer, quelle offence il avoit pû faire a Raymond [...]"

Das bewußtseinsanalytische Verbum sentiendi löst hier zugleich, in Form einer Frage, einen gedankenberichtenden Nebensatz aus. Aber auch intentionale Verben können Gedankenbericht auslösen:

"Il se vouloit lever pour aller sçavoir de Raymond quel tort il luy avoit fait [...]"

Das gleiche gilt für einen intentional strukturierten Satz wie:

"[...]et attendoit avec grand impatience que l'on luy r'apportast quelle resolution Raymond avoit prise, touchant ce qu'il feroit luy."

Ebenso dient das emotionale "être surpris" zugleich der Bewußtseinsanalyse und dem Bericht eines Gedankens,nämlich: "je ne trouve point d'offence":

"[...] et n'en trouvant point, il fut le plus surpris du monde."

In der Praxis gehen also Bewußtseinsanalyse und Gedankenbericht oft ineinander über. Rein analytisch ist in dem zitierten Beispiel demnach nur der Anfangssatz, in dem die Bewußtseinsinhalte nominal benannt werden, mit "infinité de pensées" und "grand impatience".

Die reine Form des Gedankenberichts, mit einem Verbum des Denkens im Hauptsatz und dem Gedanken im Nebensatz, ist in folgendem Beispiel gegeben:

"Il se representoit qu'il valoit bien autant estre enfermé comme il estoit, que d'estre en franchise parmy le monde, où c'est une folie que d'esperer quelque vray repos." (p. 366; mit eingesprengtem Gegenwartsbezug!).

Zuweilen geht der Gedankenbericht, durch Nichtwiederaufnahme des verbum sentiendi, in einen kurzen Ansatz Erlebter Rede über. Im Anschluß an Francions eben berichteten Gedanken nämlich heißt es:

"Pour le moins il estoit là delivré de la venuë des desbordemens du siecle [...]" (p. 366).

Doch schon im Nachsatz fällt die Erlebte Rede wieder in eine recht summarische Bewußtseinsanalyse zurück:

"[...] et avoit tout loisir de nourrir son esprit de diverses pensées, et de philosopher profondement."

Solch abgestuftes Crescendo und Decrescendo, von der distanzierten Analyse über den Gedankenbericht zur Quasi-Unmittelbarkeit der Erlebten Rede oder des Inneren Monologes (wobei diese oder jene Stufe übersprungen werden kann) und wieder zurück zur Analyse, ist recht häufig; man vergleiche die Überlegungen des Richters Lucio (p. 512 f.) oder der in Francion verliebten Bäuerin (p. 378 f.). Ein schönes Beispiel, gipfelnd in einem Inneren Monolog, findet sich an der Stelle, wo Francion von seiner angebeteten Naïs unbegreiflicherweise nicht eingelassen wird (p. 468 f.):

"Francion fut si fâché d'entendre ceste responce qu'il eust battu cet estaffier comme un mal appris, n'eust esté le respect qu'il portoit aux couleurs de sa Maistresse."

Gedankenbericht:

"Il se figuroit d'abord que cela venoit de l'invention de ce serviteur malicieux, mais il songea enfin qu'il n'auroit garde d'avoir une telle temerité de luy porter ceste parolle s'il n'en avoit un commandement exprez. S'imaginant donc que cela venoit de Nays, il ne pouvoit trouver la cause de ce changement."

Der letzte Satz enthält wieder ein leichtes Decrescendo zur Bewußtseinsanalyse. Er mündet ein in eine kurze Handlungsphase:

"Il en demanda des raisons a tous ceux qui estoient autour de luy, mais ils ne luy en pouvoient rendre."

Weiter im Gedankenbericht, in dem nun bereits durch Verwendung des Präsens größere Unmittelbarkeit erzielt wird:

"Quelquefois il se represente qu'il n'est pas possible que Nays le meprise de ceste sorte, et que tout cecy n'est une feinte pour se donner du divertissement, et là dessus il ratiocine de ceste sorte."

Innerer Monolog:

"Si c'est une cascade que ma maistresse me veut joüer, je donneray encore plus de sujet de rire si je m'en retourne sans la voir [...]. Mais s'il est vray au contraire qu'elle me dedaigne, et qu'elle se repente desja de ce qui fut fait hier, est il a propos que je passe plus outre? [...]"

Bewußtseinsanalyse und Gedankenbericht:

"L'esprit de Francion estoit ainsi dans l'incertitude, et quelquefois il disoit aussi en soy mesme qu'il estoit bien difficile de souffrir cet affront, et qu'afin que la honte ne luy en demeurast point, il falloit s'efforcer de voir Nays: mais il songeoit aussi que [...]" etc.

Bewußtseinsanalyse:

Apres avoir donc assez resvé [...]"

Es folgt eine Handlungsphase (p.469): Francion rettet vor den Lakaien der Naïs sein Gesicht durch eine schlagfertige Entgegnung auf die empfangene Abweisung, und:

"Ayant dit cela, il s'en retourna brusquement, mais avec une telle fascherie qu'a peine la pût il exprimer a Raymond."

Der ganze Bewußtseinsvorgang erscheint eingeschlossen in das kurze Intervall zwischen Abweisung und Entgegnung. Dadurch wird deutlich, daß das scheinbar iterative "quelquefois" nur eine gewisse Unschärfe der Darstellung anzeigt, aber den Vorgang nicht rafft, sondern eher überdehnt.

Angesichts der kontinuierlichen Anwesenheit des Protagonisten und der häufigen psychologischen Vertiefung seines Standpunktes wirkt es fast schon befremdlich, wenn Sorel noch auf gewisse uralte Praktiken des allwissenden Erzählers zurückgreift. So unterrichtet der Erzähler den Leser rechtzeitig über die finsteren Machinationen von Francions Rivalen (p. 361 f.) und gewährt ihm großzügig Einblick in das Innenleben der angebeteten Naïs (p. 353 ff.), wobei er in einem und demselben Satz aus dem Bewußtsein der Naïs in dasjenige Francions überwechselt:

"Cependant que Nays avoit de telles pensées, Francion en avoit d'autres qui ne tendoient toutes qu'a l'aymer eternellement comme la plus parfaite Dame dont il avoit jamais eu cognoissance." (p. 356).

Der Point de vue der Naïs ist eine der stärksten Durchbrechungen von Francions Perspektive. Hier geht Sorel ebenso weit in der Unmittelbarkeit der Bewußtseinsdarstellung wie bei Francion, indem er nämlich einen Inneren Monolog der Naïs mitteilt (p. 356).

Doch ist dies nicht die einzige Durchbrechung der herrschenden Perspektive. Im 12. Buch, der kriminalromanartigen Hinauszögerung des happy end, werden wir zu Zeugen der Überlegungen des Richters Lucio, einer nur einmal auftretenden Gestalt, die aber die gewichtige Rolle eines deux ex machina spielt. Hier findet sich der längste Beleg für eine frühe Form Erlebter Rede, angeschlossen an Bewußtseinsanalyse und Rückblick im Plusquamperfekt. Von der Unterstreichung im Zitat an lassen sich alle Sätze ohne weiteres in das Präsens eines Inneren Monologs verwandeln:

> "Le Juge [...] confrontoit toutes les choses qu'il venoit d'oüyr, avec d'autres qui s'estoient passées quelque temps auparavant, et de là il tiroit des consequences asseurées. Il avoit luy-mesme vuidé le sac où estoient les outils, et y avoit trouvé un petit cachet que l'on y avoit jetté par megarde, auquel estoient les armes de Valere, tellement que c'estoit une preuve bien forte pour monstrer que cela venoit de chez luy. Mais cela le rendoit encore plus criminel que l'on n'eust jamais pensé; car a quoy luy servoient tous ces outils? Les avoit il fait faire tout expres pour les faire porter dans la chambre de Francion? Les avoit il trouvés tous faits des aussi tost qu'il en avoit eu le dessein, ou bien s'il les avoit fait faire en si peu de temps? Tout cela n'estoit point vraisemblable. Il faloit qu'il les eust gardez luy mesme depuis/ plusieurs années, et qu'il s'en fust tousjours servy." (p. 512 f.).

Und auf den letzten Seiten, als Naïs sich zur Versöhnung mit Francion entschließt, wird noch einmal ihr Point de vue durch Gedankenbericht mitgeteilt - offensichtlich eine Ungeschicklichkeit des Autors, der sich des Gedankenberichts bedient, um eine Wendung in Naïs' Verhalhalten zu erklären, die der Leser vielleicht nicht von allein begriffe. Übrigens erklärt er sie auf recht kleinliche, der Idealität von Naïs abträgliche Weise:

> "D'un autre costé elle songeoit que si elle rompoit avec luy apres avoir esté si avant, elle se feroit la risée du monde, et que mesme Francion ayant beaucoup d'amis et de puissance, le desespoir et la colere luy pourroient faire entreprendre de fascheuses choses." (p. 525).

Aber nicht nur bei Personen, die immerhin eine entscheidende Rolle spielen, wie Naïs und Lucio, sondern auch bei ganz ephemeren Nebenpersonen gestattet sich der Autor Durchbrechungen der vorherrschenden Perspektive, so bei der Bäuerin, die in Francion verliebt ist (Pa-

storal-Intermezzo im 9. Buch). Der allwissende Erzähler teilt uns ihren Inneren Monolog mit:

> "Plusieurs fois elle avoit dit en elle mesme: ce jeune gars est d'une complexion bien joviale et bien encline a l'Amour; je ne sçay pas comment il se peut faire qu'il ait refusé la courtoisie que je luy ay offerte." (p. 378).

(Bemerken wir immerhin, daß die Unmittelbarkeit des Inneren Monologs durch das iterative "plusieurs fois" und durch das Plusquamperfekt des verbum dicendi in Frage gestellt wird. Der Point-de-vue-Ansatz verliert dadurch viel von seiner Stärke).

Angesichts solcher Erzählerwillkür wirkt es merkwürdig, wenn Sorel, um den Zustand des verliebten Francion darzustellen, zu dem alten romanesken Mittel des von einem zufälligen Zeugen abgehörten lauten Monologs à la d'Urfé greift (offensichtlich in spöttisch distanzierender Absicht) und ihn zugleich vom Standpunkt des Memorialisten rechtfertigt, der sich auf ein "on dit" berufen kann:

> "On dit que se laissant aller alors aux imaginations poëtiques, il fit ceste plainte qui a de l'air de celles que l'on trouve dans les Romans." (p. 352).

So herrscht im Francion zwar die Perspektive der fast dauernd anwesenden Hauptperson zwangsläufig vor, aber sie wird nur sporadisch zum Point de vue vertieft und allzu oft von fremden Standpunkten durchbrochen, so daß kein Continuum der Subjektivierung Francions entsteht. Da andererseits der Erzähler sich am Ende als Memorialist deklariert, ergibt sich ein Widerspruch zwischen der Subjektivität der Personen und der Subjektivität des Erzählers, denn während Francions Point de vue sich rechtfertigen ließe durch Berufung des Memorialisten auf Francions eigenes Zeugnis, gilt dies nicht für die Standpunkte von Nebenpersonen, zu denen der Erzähler keine Beziehung unterhält.

SUBJEKTIVIERENDES ERZÄHLEN IM "BERGER EXTRAVAGANT"

Sorel muß sich des Widerspruchs zwischen Erzählersubjektivität und Subjektivierung der Personen bewußt gewesen sein. Dies zeigt sich deutlich, wenn er in den "Remarques" erklärt:

> "Je ne veux pas vous laisser aussi en des incertitudes pour mon particulier, & si j'ay escrit quelques pensées de Lysis & quelques discours qu'il a tenus estant tout seul, je declare que c'est que l'on a tout sceu de luy par diverses interrogations, car je ne veux pas imiter ceux qui mesme ayant fait mourir un homme dans un Roman vous diront ce qu'il aura fait & ce qu'il aura dit avant sa mort quoy qu'il fust seul & que personne n'en pûst sçavoir de nouvelles." /1

Dabei bedarf gerade der Berger Extravagant einer solchen Rechtfertigung weniger als etwa der Francion. Ein Point de vue des Lysis stellt sich während des ganzen Romans nur in gelegentlichen Ansätzen ein. Die Voraussetzung für eine echte Subjektivierung des Helden, die Herausbildung einer mehr oder weniger kontinuierlichen Erlebnisperspektive, ist nicht gegeben. Lysis wird mit den Narrheiten, die ihm seine literarische Mythomanie eingibt, viel zu oft von außen gesehen - und zwar von Anfang an. Freilich erschien auch Francion am Anfang seiner Geschichte als von außen gesehen, aber doch nur kurze Zeit: Valentin hält ihn "pour le diable d'Enfer qu'il avoit invoqué" /2; aber schon bei seinem nächsten Auftauchen wird Francion selbst zum Bewußtseinsträger /3. Ganz anders Lysis. Der Roman setzt ein mit einem lauten, bühnenhaften Monolog des Lysis zum Lob seiner Charite (I, 1. T., p.1; vgl. II, R, p.11). Im Anschluß daran heißt es:

> "Ce sont les paroles qui furent oyes un matin de ceux qui les purent entendre [...]" (I, 1. T., p.1).

Dann folgt die Beschreibung von Lysis' lächerlichem Schäferaufzug, ja sogar seiner Physiognomie, und alsbald wird deutlich, wer hier sieht und hört: der mögliche Zeuge ("ceux qui les purent entendre") konkretisiert sich in Gestalt Anselmes: Lysis und die Ereignisse um ihn erscheinen also zunächst in der Perspektive Anselmes (p.2 ff.). Auf diese können wir auch die Erzählung des Lysis beziehen, der Anselme berichtet, wie er Schäfer geworden ist (p.5 ff.). Als Anselme sich anheischig macht, ein Porträt Charites zu malen, wird in seine Vergangenheit zurückgeblickt, wie es nur aus seiner Perspektive möglich ist:

> "Et en effect il y avoit quelque aparence à cela, car il s'estoit plû à la peinture dés son enfance, comme à une gentillesse qui ne nuit point, encore que l'on n'en fasse pas profession." (p.10).

Im nächsten Satz scheint ein Point-de-vue-Ansatz des Lysis gegeben zu werden:

> "Lysis voyant qu'il luy offroit un plaisir si grand, ne se pût imaginer qu'un mortel eust tant de pouvoir & de volanté de le secourir, & luy embrassant aussi tost les genous, il luy tint ces paroles [...]" (p.10).

Aber diese scheinbare Subjektivierung des Lysis wird sofort zurückgenommen durch die überschwenglichen Gesten und Worte, in denen sein Standpunkt sich manifestiert. Die Verben der Wahrnehmung und Einbildung sind also nicht wörtlich zu nehmen, sie sind nichts als "psychologische" Gemeinplätze, wie wir sie täglich in der Konversation gebrauchen, wenn wir von einem Bekannten erzählen und seinem Verhalten die psychischen Vorgänge unterlegen, die nach allgemeiner Übereinkunft dazu passen. ("Er war traurig" statt: "Er sah aus, als ob er traurig wäre").

Die Perspektive Anselmes herrscht also auch weiterhin vor. Er ist es, der Lysis' Vetter Adrian herbeilaufen sieht (p.10). Und er hört die Geschichte des Lysis, wie sie ihm Adrian aus der Sicht des biederen, bekümmerten Verwandten erzählt (p.14 ff.). Auch Adrian verwendet "psychologische" Gemeinplätze, wie man sie zur Darstellung und Erklärung fremden Verhaltens im Alltag verwendet:

> "[...] & j'avois beau luy commander qu'il apprist par coeur les quatrains de Pibrac, ou les tablettes de Mathieu pour nous les venir dire quelquefois au bout de la table quand il y auroit compagnie, il n'en vouloit ouyr parler." (p.15).

Während die Vernünftigen sich hinter seinem Rücken über ihn unterhalten, langweilt sich Lysis, der offenbar für seine Wahnvorstellungen immer ein Publikum braucht. Hier ergibt sich wieder ein scheinbarer Point-de-vue-Ansatz:

> "Il s'ennuya enfin de ne parler à personne, & voyant un troupeau de moutons assez loin de luy, il chassa le sien vers ce costé-là, pour s'entretenir avec celuy qui les gardoit. Bien que ce fust un gros rustique, & qu'il luy vist des habits qui estoient fort differens des siens, il ne laissa pas de l'accoster avec un geste aussi courtois, que si c'eust esté Celadon ou Silbandre." (p.19).

Aber diese "psychologischen" Aussagen lassen sich auch von außen machen. Äußeres und Inneres sind hier noch nicht geschieden, da das Innere sich sofort nach außen manifestiert oder aus dem äußeren Verhalten erschlossen werden kann: die Langeweile des Lysis, seine Absicht, sich mit dem anderen Schäfer zu unterhalten - wie er es tut. Und als der Schäfer "Verse" mit "Würmern" ("vers") verwechselt, wird Lysis' Reaktion deutlich von außen gesehen:

> "Lysis se sousriant de cette responce avec une espece de mespris qui luy donnoit une grace bien naïfve, luy dit [...]" (p.19).

Hierauf schildert Lysis dem Schäfer die Verheerungen, die Charite in allen Herzen anrichtet, wobei er sich poetischer Metaphern und Hyperbeln bedient, die der andere in seiner Einfalt wörtlich nimmt:

> "En disant ceci, il quitta le Berger qui demeura si estonné d'avoir veu un homme fait comme lui, & entendu des discours tels que les siens, qu'il crût infailliblement que c'estoit un esprit qui lui estoit apparu; Et il lui tardoit beaucoup que l'heure de se retirer ne fust venuë pour s'en aller communiquer cette estrange nouvelle à tous ceux de sa connoissance." (p.22).

Hier ergibt sich bei einer ephemeren Nebenperson ein stärkerer Point-de-vue-Ansatz als bei Lysis selbst! Lysis erscheint also meist in der Perspektive anderer. Wo sich ein Point-de-vue-Ansatz des Lysis zeigt, ist er meist von jener Art, die sich sogleich in äußerem Verhalten manifestiert oder deren äußere Manifestation doch mitverstanden werden darf:

> "De là Anselme & Lysis allerent à la rue Sainct Jacques, chez un Libraire qui faisoit imprimer force Romans. Lysis n'en voulut voir que de bien nouveaux; car pour les vieux il n'en avoit que faire, il les sçavoit tous par coeur." (I, 1. T., p.153).

> "[...] & Lysis ne pouvant plus souffrir les contradictions continuelles de Clarimond, se fascha contre luy outre mesure. Asseure toy, luy dit-il, que si tu continuës à vivre comme tu as commencé, je te puniray comme il faut [...]" (I, 2. T., p.104).

> "Lysis ayant ouy tout cecy, fut honteux d'avoir dit quelque chose qui fist croire à Clarimond qu'il luy voulust contrarier." (II, 3. T., p.111).

> "[...] Lysis [...] estoit tellement surpris de ravaissement que [...]" (II, 3. T., p.115).

> "[...] & s'imaginoit que tous les propos qui luy venoient en la pensee estoient superflus, de sorte qu'il gardoit le silence **longtemps apres.**"(II, 3. T., p.115).

> "Aussi-tost il crût que [Hircan] estoit un Magicien qui fai-/soit là sa demeure, & luy allant faire la reverence, il luy dit: [...]" (I, 1. T., p.243 f.).

Zuweilen zeigt die Reaktion der anderen, daß, was sich als Lysis' innerer Standpunkt gab, in Wirklichkeit manifestiert worden sein muß, daß der Erzähler also zwischen Denken und Sagen nicht differenziert hat. Dies ist der Fall an der bereits im Kapitel über den Erzähler erwähnten Stelle, an der - scheinbar im Gedankenbericht - des Lysis phantastische Vorstellungen von einem riesigen Naturtheater wiedergegeben werden, worauf es heißt:

"[...] mais l'on commençoit à s'ennuyer de tant de difficultez [...]" (I, 2. T., p.202).

Der Satz zeigt, daß Lysis seine vorausgehenden Gedanken ausgedrückt hat. Dasselbe beweist Clarimonds Reaktion an folgender Stelle:

"Il n'y eut que Lisis (sic!) de mal content. Il se faschoit de la promesse que son cousin faisoit de le revenir querir, & ne sçavoit quel remede il pourroit donner à cela. Clarimond le consola le mieux qu'il luy fut possible [...]" (I, 2. T., p.194).

Wie verhält es sich nun aber mit den "quelques pensées de Lysis & quelques discours qu'il a tenus estant tout seul" (II, R, p.545)? Was Lysis' laute Monologe betrifft, so werden sie meist von zufälligen Zeugen abgehört, wie gleich zu Anfang der Lobpreis Charites (I, 1. T., p.1), seine Fragen an das Echo, das ihm in Gestalt Anselmes antwortet (I, 1. T., p.22 ff.), oder seine wirren Reden nach einem bewegten Traum, deren Zeuge der Gärtner wird (I, 1. T., p.132 f.). So heißt es im Anschluß an einen lauten Monolog:

"Lors que Lysis disoit cela il ne songeoit pas que Polidor estoit assez pres de luy qui escoutoit tout son discours mot à mot." (I, 2. T., p.372).

Interessanter für unseren Zusammenhang sind die "pensées", die der Erzähler dem vorübergehend allein gelassenen Lysis zuschreibt. Sie sind besonders häufig im ersten Teil, in dem Lysis noch nicht bloßes Objekt mystifikatorischer Veranstaltungen ist, sondern sich dann und wann auf einsame Abenteuer begibt. Typisch hierfür ist die Geschichte seiner nächtlichen Unternehmungen vor dem Fenster der Geliebten. Über mehrere Seiten (I, 1. T., p.104-106) scheinen hier die Dinge vornehmlich mit den Augen des Lysis gesehen, der nur von einem stumpfsinnigen Lakaien begleitet ist (an einer Stelle übrigens, p.105, durchbricht der Erzähler Lysis' Perspektive, um zu bedauern, daß der Lakai die Komik von Lysis' Manövern nicht zu würdigen weiß). Hier kommt es denn auch zu einem regelrechten Gedankenbericht:

"Il disoit en soy-mesme, qu'elle croiroit que ce fut quelque oyseau qui [...] auroit aporté [la lettre à la fenêtre] avec son bec, ou plutost l'Amour qui vole aussi bien que/ les oyseaux." (I, 1. T., p.105 f.).

Ähnlich Lysis' Gedanken beim Einschlafen, das von Anselme gravierte "metaphorische Porträt" betreffend:

"Il songeoit en soy-mesme que comme l'on avoit appellé la Poësie une peinture parlante, on avoit aussi appellé la peinture une Poësie muette, & il luy estoit advis qu'en ce qu'il voyoit, la peinture & la Poësie se rencontroient & parloient mesme toutes deux en termes clairs & intelligibles aux bons esprits." (I, 1. T., p.70).

Einige Male leitet das verbum sentiendi plus "en soy-mesme" sogar Innere Monologe ein, die freilich infolge ihres stark "literarischen" Charakters nicht unmittelbarer wirken als Gedankenberichte in oratio obliqua. So als Lysis in einen Wald gerät, den er für einen heiligen Hain hält:

> "N'est-ce point icy un bois consacré à quelque Dieu? disoit-il en soi mesme, voicy un lieu si desert que personne n'y vient, s'il ne s'égare. Jamais Pasteur ny Bouvier n'entrerent icy, & jamais l'on n'y a entendu le son d'une coignée tranchante. Je n'ose pas seulement me frosler contre ces buissons, tant j'ay crainte qu'ils ne perdent quelqu'une de leurs fueilles, & que je ne commette autant de meurtres." (I, 1. T., p. 243).

Oder als er sich in ein Mädchen verwandelt glaubt:

> "[...] il disoit en soy-mesme, Non,/ non, il n'y a point de honte de prendre ce vestement quand l'Amour le commande."

Er vergegenwärtigt sich das Beispiel des Hercules und namentlich seines Vorbildes Céladon und schließt:

> "[...] jamais histoire amoureuse n'est bonne que l'on n'y voye un garçon qui prend l'habit de fille, ou une fille qui prend l'habit de garçon [...]" (I, 1. T., p. 249 f.).

Freilich ist das "en soy-mesme" kein unbedingter Beweis für eine auch nur vorläufige Verschwiegenheit des Gedankengangs. Schon der Nachsatz kann darauf hindeuten, daß das zuvor Gedachte wohl auch irgendwie gesagt oder sonst manifestiert worden ist. So bei Lysis' plötzlicher Aversion gegen alles, was nicht die Farbe seiner Geliebten an sich hat:

> "Comme il [...] fut dans la chambre, il [...] considera [la nappe] par tout, & la trouvant toute peinte de rouge, il dit en soy-mesme que cela alloit bien: mais qu'il n'y coucheroit pas si l'on n'y mettoit un autre lict, parce qu'il y en avoit un vert. Il alla dans une chambre prochaine, ou en ayant trouvé un rouge, il dit qu'il le vouloit avoir pour mettre en la sienne." (I, 1. T., p. 37).

Der längste Point-de-vue-Ansatz findet sich an der Stelle, wo Lysis sich in einen Baum verwandelt glaubt und - nachts im Regen allein gelassen - sich seinen Phantasien hingibt. Gerade hier aber ist der Point de vue nicht rein, sondern durch Urteile des Erzählers unterbrochen:

> "L'arbre où estoit Lisis avoit des branches si écartées qu'il n'y estoit point à couvert. L'eau qui perçoit son habit leger se fit bien tost sentir, quoy qu'il se fust imaginé dessous une escorce.

> Il n'y eut réverie qui tint; il falut qu'il quittast les branches ou il s'estoit si longtemps attaché, & puis il se mit tout en un monceau le plus bas qu'il luy fust possible. Il disoit en soy mesme parmy ses fantaisies d'hipocondriaque, que de vray un arrousement pareil à celui qu'il avoit en l'apresdinée, n'estoit point à rejetter, mais que pour celuy d'alors il ne luy plaisoit point [...]. Or il estoit nuë teste, ce qui estoit pis, & bien que son esprit fust fort/troublé, il ne laissoit pas de songer à son chapeau que Carmelin avoit emporté, voyant qu'il ne le vouloit pas mettre; il luy eust bien alors servy." (I, 1. T., p. 321 f.).

Trotz solcher Stellen erscheint der Roman in seinem Gesamttenor von Perspektive und Point de vue der anderen beherrscht. Im ersten Teil ist es besonders häufig Anselme, dessen Standpunkt wir teilen: einmal, weil sein Werben um Angélique zuweilen als wichtige Nebenhandlung des Romans in den Vordergrund des Interesses rückt, so daß der Erzähler sich genötigt sieht, Anselmes jeweilige Seelenregungen in einer bestimmten Situation mitzuteilen (I, 1. T., p. 80, 115, 314, 405 f.; 2. T., p. 300); zum anderen, weil er als erster Lysis entdeckt, aus seinen Narrheiten Vergnügen zieht und an der Mystifizierung des verrückten Schäfers maßgebend beteiligt ist (I, 1. T., p. 24 ff., 59 f., 117, 148 f., 355 f., 387). Im stark komödienhaften zweiten Teil, der von witzigen Dialogen, Binnenerzählungen und mystifikatorischen Spielen der Gesellschaft um Lysis beherrscht ist, tritt kein persönlicher Standpunkt dominierend hervor. Gegen Ende des Romans macht sich mehr und mehr der Point de vue des Räsonneurs Clarimond geltend, der zunächst noch mit den anderen sich an Lysis' Narrheit belustigt:

> "Clarimond qui s'estoit resolu de contredire presque tousjours à Lysis afin de former une dispute & de tirer plus de plaisir de luy, se mocqua de l'histoire de Polidor & de celle de Meliante, encore que chacun fist semblant de les admirer." (I, 2. T., p. 104).

(Man beachte, daß Clarimonds Absicht in seinem Verhalten nicht zum Ausdruck kommt!) Schließlich aber ist er es, der die Beendigung der Komödie fordert (I, 2. T., p. 426) und es unternimmt, Lysis von seinem Wahn zu heilen (II, 3. T., p. 78 ff.); und nun erscheinen Lysis' Reaktionen von Clarimond aus gesehen:

> "Pour Clarimond, il s'imaginoit que cette taciturnité [de Lysis] n'estoit pas bonne [...]" (II, 3. T., p. 106).

> "Cette subtilité de Clarimond fut fort gentille. Il vouloit ramener Lysis à la raison par l'authorité de ces anciens autheurs, & le rendre sage par les maximes de sa folie." (II, 3. T., p. 108).

Der Standpunkt ist hier freilich der des Erzählers, der das Verhalten Clarimonds erklärt: aber er tut es, indem er den Standpunkt Clarimonds deutlich macht.

So sind es in diesem Roman die "Anderen", die den Helden sehen und mit ihm Absichten verfolgen, sei es indem sie darauf sinnen, ihn zu täuschen oder ihn schließlich von seinem Wahn zu heilen. Zuweilen wird ihr Standpunkt sogar kollektiv gegeben:

> "Lysis ayant finy là son discours, n'y eut personne qui n'avoüast en soy-mesme que sa narration estoit excellente, & qu'encore que l'on sceust la pluspart des accidens de son avanture, il la descrivoit avec tant de naiveté, qu'il y adjoustoit plus de grace que l'on ne s'en imaginoit./ Quant à ce songe qu'il prenoit pour des enchantemens, chacun en admiroit la varieté." (I, 2. T., p. 243 f.).

> "[...] & l'espoir qu'ils eurent d'en venir à bout [de la folie de Lysis]ne fut pas petit, lors qu'ils se representerent que Lysis avoit l'esprit beau naturellement, & qu'il ne se pouvoit em-/pescher de le faire voir dans sa plus grande extravagance. Ses discours & ses inventions ravissoient tout le monde, & si ses erreurs ne l'eussent point empesché d'employer sa subtilité & de bonnes affaires, il n'eust rien faict que de tres excellent." (II, 3. T., p. 79).

Sie sind es auch, die hinter seinem Rücken über ihn beraten:

> "[...] Montenor arrive qui leur fait force complimens, & leur aprend que Genevre est mariee. Anselme s'en resjouyssant le tire à part, & luy dit qu'il a desir d'aller voir Angelique en Brie, & d'y mener Lysis, luy faisant accroire que c'est le païs de Forests." (I, 1. T., p. 153).

Oder Clarimond überredet die anderen zur Beendigung der Komödie:

> "[...] & encore que son esprit soit capable de grandes choses s'il estoit bien conduit, il s'est mis tellement à l'essor, que si l'on l'y laisse encore un peu, il n'y aura pas moyen de le remettre jamais en bon train." (II, 3. T., p. 78).

So erscheint Lysis' Wahn immer in der Perspektive der anderen. Sein Point de vue wird nur wenig dargestellt. Er selbst manifestiert ohne Unterlaß seine Täuschungen, in Gesten oder in Worten - namentlich in Worten. Es ist, als existierte seine Verrücktheit nur in der Kommunikation, als brauchte er Zuhörer, um an seine eignen Phantasien zu glauben. Erklärt er nicht selbst am Ende, er habe "nur die Hälfte von dem geglaubt, was er die anderen glauben machen wollte" (II, 3. T., p.112;R, p. 545)? Erst auf dem Wege der Heilung wird er schweigsam; aber auch dieser Prozeß wird uns nicht von innen vorgeführt, sondern der Erzähler belehrt uns in der Attitüde des Arztes, der einen klinischen Fall erläutert:

> "C'est l'ordinaire de ceux qui ont le cerveau leger; s'ils rient, ou s'ils se resjouyssent, ce n'est qu'au fort de leur maladie [...] mais quand leur frenesie cesse un peu, ils ne font plus guere de bruit [...] " (II, 3. T., p.114).

Vielleicht liegt hierin das künstlerische Scheitern des Berger Extravagant mitbegründet: daß wir, im Gegensatz zu Don Quijote, Lysis zu sehr von außen sehen, daß wir uns mit ihm nicht identifizieren können. Cervantes erreicht diese Identifikation freilich nicht durch Point-de-vue-Technik, sondern durch das Vorherrschen von Don Quijotes (oder Sanchos) Erlebnisperspektive (Don Quijote ist Subjekt der Wahrnehmung, auch wenn der Erzähler uns sagt, daß, was Don Quijote sieht, in Wirklichkeit Windmühlenflügel oder Weinschläuche sind) und dadurch, daß er den Don Quijote aus seinem Wahn heraus handeln läßt. Lysis dagegen handelt nicht, sondern er schwätzt. Seine Version von den Abenteuern, die ihn Anselmes Freunde in Hircans Keller bestehen lassen, erfahren wir in einer Ich-Erzählung (I, 2. T., 230-243), wenn wir den plumpen Mechanismus der Inszenierung schon kennen (I, 2.T., p. 221-230).

In der Tat: l'on a tout sceu de luy" (II, R, p.545); und zwar meistenteils schon innerhalb der erzählten Zeit, wie das Beispiel von Lysis' Ich-Erzählung zeigt ("Avanture magique de Lysis", I, 2. T., p.230 ff.). Lysis selbst ist unermüdlich bemüht, seine Einbildungen vor Zeugen zu propagieren:

> "Vous donc, Fontenay, continua Lysis, soustenez à Clarimond qu'il est vray que j'ay esté changé en arbre, & le tesmoignez aussi à Philiris & aux autres estrangers arrivez de nouveau, afin qu'ils ne me/ prennent pas pour un imposteur." (I, 2. T., p.30 f.).

SUBJEKTIVIERENDES ERZÄHLEN IM "POLYANDRE"

Mit Polyandre verhält es sich umgekehrt wie mit Lysis: er sieht (und hört) alles und erscheint nie als von außen gesehen. Ansätze einer solchen Tendenz zeigten sich bereits im Francion, aber hier sind sie viel konsequenter durchgeführt. Von den ersten Sätzen an ist Polyandre Erlebnissubjekt:

> "L'adroict Polyandre, qui d'une fortune assez basse estoit parvenu à des facultez mediocres dont il pouvoit estre satisfait, fut quelque temps en sa patrie où ses parens le vouloient arrester; mais ses plus chers amis qui estoient à Paris & à la Cour, luy persuaderent par leurs lettres, que les humeurs provincialles estoient un mauvais en-/tretien pour un raffiné comme luy [...]" /1

Ein nicht näher bestimmter Anlaß läßt Polyandres geschäftlichen und gesellschaftlichen Ehrgeiz wieder aufflackern, und er kehrt in die Hauptstadt zurück, zur Zeit des Karnevals und der Foire St.Germain. Um möglichst rasch wieder "auf dem Laufenden" zu sein und nicht durch provinzielle Unwissenheit in seinem Bekanntenkreise aufzufallen, sucht er Orte auf, an denen er möglichst viele Neuigkeiten erfahren kann. Und nun folgt die Beschreibung des Jardin du Luxembourg - in seiner Perspektive:

> "Mais en passant devant la porte du jardin de Luxembourg, il y vid tant de carrosses arrestés, qu'il crût que la promenade s'y faisoit ce jour là par quelque rendez-vous extraordinaire. Y estant entré avec d'autres, il sceut bien-tost que [...] tout ce qu'il y avoit de personnes de condition dans Paris de tous les deux sexes, y venoient en/ cette saison passer une partie des apresdinées, lors qu'il faisoit tant soit peu de Soleil [...]. Ce qu'il y avoit de plus agreable, c'estoit que [...] comme la pluspart de ceux qui estoient là n'y estoient venus que pour voir/ ou pour estre veus, par une commune deliberation, ils ne se promenoient que dans la grande allée qui estoit comme une lice pacifique & sans course, où ceux qui marchoient le plus gravement devoient emporter le prix. Plusieurs Dames estant assises en un bout de l'allée sur les degrez de la terrasse qui font un demy cercle, & quelques hommes estant plus haut appuyez sur les balustres, cela ne ressembloit pas mal à un Amphitheatre, & donnoit de l'accomplissement à la beauté de ce lieu." (I, p. 3 ff.).

Die allgemeine Beschreibung wird noch eine Weile fortgesetzt, bis schließlich der Blick des Beobachters - einer Kamera gleich - eine einzelne Gestalt aus der Menge erfaßt.

Polyandre macht Bekanntschaft mit dem Poeten Musigène, einer leicht komischen, zugleich ärmlichen und prätentiösen Figur, die - immer in

Polyandres Perspektive - durch Dialog, Szene und Beschreibung nach und nach Relief gewinnt (I, p. 8-29).

Was für die ersten dreißig Seiten gilt, gilt für das ganze Romanfragment: Polyandre ist der permanente Zeuge, auf dessen Blick alle Vorgänge bezogen erscheinen. Seine Anwesenheit auf dem Schauplatz der Ereignisse wird nur an sechs Stellen durchbrochen:

Der zu einem Rendez-vous bestellte Néophile erlebt im Hause Aurélies eine groteske Enttäuschung (I, p. 42-65). Aber sehr bald erfährt Polyandre das Vorgefallene aus Néophiles eignem Munde, so daß die Geschichte sich nachträglich für Polyandres Bewußtsein rekonstruiert (I, p. 68-70).

Der Scharlatan Théophraste zieht Néophile beiseite, um ihm den Stein der Weisen zu verprechen und ihm Geld zu entlocken (I, p. 107-110). Auch über diese Unterredung wird Pllyandre später von Néophile aufgeklärt (II, p. 231).

Musigène belauert im Hause AEsculans den Parasiten Gastrimargue, dem er weisgemacht hat, bei AEsculan finde ein Gastmahl statt (II, p. 487-504). Auch hier wird Polyandre nachträglich über das Vorgefallene unterrichtet (II, p. 505).

Polyandre zieht sich beim Kommen Ragondes zurück (II, p. 315), um als Bruder Polycarpe verkleidet zurückzukehren und der Alten durch seine Tartufferien zum Munde zu reden (II, p. 335 ff.). Hier findet keine nachträgliche Unterrichtung über Ragondes Auftritt und ihre Moralpredigten statt, aber Polyandre "qui avoit assez vescu dans Paris pour sçavoir qui elle estoit" (II, p. 315), kennt ja Ragondes Art zu räsonnieren bereits, wie er durch seinen Tartuffe-Auftritt beweist.

Polyandre verabschiedet sich von Clorinie, während Cléobule und Mélinte zurückbleiben, bis der erwartete Besuch erscheint (II, p. 216 f.). Aber dieser Ausklang der Szene bei Clorinie wird vom Erzähler in einem einzigen Satz abgetan.

Polyandre und Néophile begeben sich zu AEsculan, während Orilan im Hof AEsculans zurückbleibt und die Commis mit seinen imaginären Liebesabenteuern unterhält (I, p. 147-161): dies ist die einzige Szene, bei der Polyandre sowohl als Augen- wie als Ohrenzeuge ausscheidet, jedoch nimmt sie nur wenige Seiten ein und ist für den Handlungsverlauf von geringer Bedeutung.

Die Bedingung eines Continuums der Perspektive ist also gegeben. Auch wo es aussetzt, wird es im allgemeinen nachträglich wiederhergestellt. Da Polyandre, weit mehr als der abenteuernd-aktive Francion, ein Räsonneur ist, liegt subjektivierende Vertiefung seines Standpunktes nahe. In der Tat begegnen wir häufigen Ansätzen eines Poient de vue Polyandres. Am deutlichsten geschieht es, wo Polyandre aus der Rolle

des gelassenen Beobachters fällt, wo sein Gefühl sich engagiert. Der folgende Passus ist eine Analyse der Gedanken und Empfindungen Polyandres im Gespräch mit Aurélie, bei der er für Néophile vermitteln soll, der sich vor ihr durch unbegründete Eifersucht blamiert hat:

> "Il n'avoit garde de [...] descouvrir [à Aurélie] que celuy qui la menoit, fust cause de ce que Neophile ne l'avoit/ point abordée, & que mesme il estoit rentré dans un nouveau courroux. Comme il y eust eu quelque témoignage de foiblesse dans cette confession, il n'en vouloit point parler pour espargner la reputation de son amy: Neantmoins parce que tant plus il voyoit Aurelie, tant plus elle luy plaisoit & tant plus il avoit aussi le desir de luy plaire, cela sembloit le devoir destourner de luy rendre les autres agreables; ou au moins de n'avoir que ce soin là. Son coeur s'enflammoit pour elle de ce beau feu, dont brusloient la pluspart de ceux qui la voyoient." (II, p. 220 f.).

Bereits in "cela sembloit le devoir destourner" ist ein Ansatz Erlebter Rede erkennbar. Ganz deutlich setzt auf der nächsten Seite (an der vom Vf. unterstrichenen Stelle) Erlebte Rede ein:

> "Il est vray que s'il luy aprist l'estime qu'il faisoit d'elle, il ne luy vouloit point encore temoigner qu'il se portast jusques dans la passion; Il falloit sonder son esprit avant toutes choses, & voir comment il seroit receu tandis que les affections de Néophile dureroient, où lors qu'elles auroient trouvé leur terme. Quoy qu'il fust plus fin qu'un jeune homme, qui n'avoit pas tant d'esprit n'y d'experience que luy, il ne pretendoit point trahir la confiance qu'il avoit en luy, & lors que l'occasion se presenta de parler de ses interests, il ne dit rien qu'à son avantage." (II, p. 222).

Die Echtheit des Point de vue ist an diesen Stellen um so überzeugender, als er sich nicht nach außen in Worten oder Gesten manifestiert; es wird ausdrücklich gesagt, daß Polyandre seine Gedanken und Absichten verschweigt. Das Verschweigen ist in der Tat ein wichtiges Kriterium bei der Beurteilung der Frage, wie weit die Subjektivierung bereits getrieben ist; bezeichnend, wenngleich nicht entscheidend, ist auch die Häufigkeit der Erlebten Rede /2. Polyandre erweist sich als Subjekt par excellence: immer wieder gerät er in die Situation des Verschweigens. So auch, als AEsculan ihn bittet, seinen Sohn Néophile von der Liebe zu Aurélie abzulenken, die keine geeignete Partie für ihn sei. Auch hier setzt wieder Erlebte Rede ein:

> "Polyandre recevoit là une commission qu'il ne pouvoit desaprouver: S'il satisfaisoit AEsculan, il se devoit aussi satisfaire soymesme, empeschant que Neophile ne fust son rival. Toutes fois il ne pouvoit encore s'y employer entierement quoy qu'il le promist,

car si de destourner/ un fils d'une affection que son Pere jugeoit nuisible, c'estoit une fort bonne oeuvre, il pensoit qu'il en feroit en mesme temps une mauvaise, de contredire aux volontez de son amy. Il desiroit pourtant contribuer à le tirer de sa captivité, mais comment le pouvoit-il faire, puisque pour ne pas perdre son amitié, il ne l'entretenoit jamais que du merite d'Aurelie [...]" (II, p. 238 f.).

Als es ihm mit Géliastes Hilfe gelungen ist, Néophile dahin zu lenken, daß er von Aurélie abläßt und sich deren jüngerer Schwester Hypéride zuwendet, zieht ihn AEsculan erneut beiseite und bittet ihn um Vermittlung bei Aurélie, denn AEsculan selbst ist in Aurélie verliebt. Auch hier muß Polyandre seine Gedanken und Empfindungen für sich behalten, und nun heißt es in einem präsentischen Satz, den man als Kommentar des Erzählers, aber ebensowohl auch als präsentische Erlebte Rede Polyandres auffassen kann:

"Voila donc que par une adresse singuliere il a destourné les amours du fils de leur premier but, & qu'il conserve celles du Pere, ayant le secret d'estre le rival de l'un & de l'autre, sans perdre leurs bonnes graces." (II, p. 256).

Aber Polyandres Point de vue tritt auch dort hervor, wo er in der Rolle des gelassenen Beobachters bleibt. Ein schönes Beispiel hierfür ist die Szene seines Besuchs bei der koketten Clorinie, am Anfang des 2. Teils. Es wird uns zunächst gesagt, daß er sich einer Verabredung zufolge zu ihr begibt. Dann entwirft Sorel ein Porträt Clorinies:

"Cette Dame se gouvernoit depuis long temps d'une assez plaisante maniere. Ayant esté donnée pour femme à un homme riche & de haute naissance, dont la personne ne luy plaisoit aucunement, l'on pouvoit dire qu'elle estoit mariée sans l'estre [...]" (II, p. 2).

Das Porträt setzt sich über mehrere Seiten fort, als objektives Erzählelement (II, p. 2-6). Dann aber wird der Anschluß an Polyandres Bewußtsein hergestellt:

"Polyandre qui sçavoit cecy voulut renouveller cette connoissance, croyant qu'elle luy serviroit au moins à aprendre force nouvelles s'il n'y profitoit d'autre chose." (II, p. 6).

Da der Lakai, der ihn einläßt, vergißt, ihn anzumelden, gerät Polyandre im Vorzimmer in die Situation des unbemerkten Lauschers: er hört Clorinies Gespräche mit ihrer Zofe. Clorinie zeigt sich besorgt, die Lichtverhältnisse herzustellen, die ihrer Schönheit am günstigsten sind. Schließlich bittet sie um einen Spiegel.

"Ayant gardé le silence apres cecy, Polyandre pouvoit conjecturer que ne voulant pas sortir de sa place pour se regarder dans un grand miroir qui estoit attaché dans sa chambre, elle s'en estoit

> fait aporter un moindre pour y voir de quelle façon elle paroissoit en ce lieu, & qu'elle y mettoit toute son attention. Faisant aussi reflexion sur ce qu'elle avoit dit auparavant, il connût que s'attendant d'avoir compagnie cette apres-disnée, comme elle n'en manquoit guere, elle taschoit de se mettre en l'estat qui luy estoit le plus propre pour parestre belle." (II, p. 11).

Der Dialog zwischen Clorinie und ihrer Zofe geht weiter. Clorinie beklagt sich darüber, daß sie durch ihre Schönheit zu vielen Verfolgungen ausgesetzt sei. Sie erzählt das Beispiel eines "brave Marquis que l'on dit qui sera bien-tost Duc" (II, p. 16). Die Zofe, gewöhnt, Clorinie zu schmeicheln, erklärt, der Anblick ihrer Schönheit sei ihr schönster täglicher Lohn. Wieder wird die Szene durch Polyandres Gedanken unterbrochen:

> "A ce discours, Polyandre disoit en luy mesme, que si cette suyvante n'avoit point d'autres gages, il n'y avoit pas là dequoy avoir des robes, & parce qu'il entendit que Clorinie luy dit/ alors; Donne-moy ce Roman nouveau, que j'en lise une page ou deux pour me mettre tantost en humeur de discourir, & qu'apres cela il n'entendit plus rien, il creust qu'elle ne parleroit plus, & qu'il n'y avoit plus de profit à demeurer où il estoit. Le petit Laquais devoit avoir disné, mais il ne remontoit point, pour ce qu'il avoit oublié qu'il y avoit là un homme, qui attendoit qu'il avertist sa Maistresse de sa venuë, ou bien c'est qu'il s'imaginoit qu'il estoit entré; Tant y-a que Polyandre ayant oüy que cette Dame estoit en estat de recevoir compagnie, il pensa qu'il pouvoit s'avancer de luy mesme avec asseurance [...]" (II, p. 18).

Der Reiz dieser Seiten beruht darauf, daß die ganze Szene auf Polyandres Point de vue bezogen erscheint (der hier vorwiegend durch Gedankenbericht dargestellt wird), daß Polyandres Reflexion sie zugleich unterbricht und recht eigentlich erst erschafft: er ist es, der in seiner Vorstellung die Persönlichkeit Clorinies, die Einrichtung des Zimmers und die Gesten der beiden Frauen zu dem belauschten Dialog ergänzt, ja durch seine Konjekturen sogar die Absichten (also einen Point-de-vue-Ansatz) Clorinies erschließt:

> "[...] il connût que s'attendant d'avoir compagnie cette apres-disnée [...] elle taschoit de se mettre en l'estat qui luy estoit le plus propre pour parestre belle." (II, p. 11).

Auch in der folgenden Dialogszene, nach Polyandres Eintritt in Clorinies Salon, bleibt durchweg seine Perspektive gewahrt, die sich immer wieder zum Point de vue vertieft. Wird scheinbar Clorinies Standpunkt gegeben, so geschieht dies immer mit Bezug auf Polyandres Bewußtsein, das ihn aus ihren Worten und Gesten oder aus der eignen Menschenkenntnis erschließt. Polyandre wird damit gewissermaßen zum Statthalter des allwissenden Erzählers. So wenn Clorinie sich Komplimente verbittet, da sie ihr zum Überdruß vertraut seien:

"Ces responces qui partoient du fonds de son humeur, furent prononcées si brusquement, que cela faisoit voir qu'elle ne vouloit alors s'amuser à repartir à Polyandre avec un abaissement affecté, comme elle faisoit quelquefois à d'autres hommes qu'ils redoublassent leurs loüanges, ny qu'elle ne luy vouloit pas complaire quelque temps/ pour faire un entretien de galanterie, d'autant que d'autres choses luy occupoent l'esprit [...] " (II, p. 23 f.).

Oder wenn sie nach dem Porträt fragt, das Valére dem Poeten Musigène am Vortag im Luxembourg weggenommen hat:

"Polyandre fut fort surpris de ce discours: pource qu'il devina que Clorinie s'imaginoit que c'estoit son portraict, qui avoit esté monstré dans le jardin de Luxembourg, comme en effet elle s'estoit mis cela dans sa fantaisie, par la seule croyance qu'elle avoit que chacun estoit amoureux d'elle, & que l'on pensoit plutost à la peindre que toute autre [...] " (II, p. 26).

Auch hier verschweigt Polyandre seine wahren Gedanken:

"Polyandre la voulant laisser dans/ des erreurs où elle se plaisoit luy dit que [...]" (II, p. 28 f.).

So bleibt in der ganzen Szene der Bezugspunkt aller Aussagen das Bewußtsein Polyandres, dessen Stellvertretungscharakter für das Bewußtsein des Erzählers zuweilen deutlich durchschimmert: zum Beispiel wenn von Clorinies Bildnis die Rede ist, auf dem die Zofe täglich die Schönheitspflästerchen versetzen muß, je nachdem, wo Clorinie selbst sie gerade trägt:

"De vray sa servante n'estoit pas assez instruite aux Mathematiques, pour se servir du compas [...]; Et puis il eust esté à craindre que la main luy vacillant, elle n'eust esborgné sa Maistresse [...] tellement qu'il est croyable qu'elle prenoit plutost ses mesures avec un filet doucement manié. Polyandre en avoit cette croyance [...]" (II, p. 36 f.)

Das Hin und Her zwischen Präsens und Präteritum zeigt hier deutlich ein Schwanken des Bezugspunktes zwischen dem Bewußtsein des Erzählers und dem Polyandre an.

Nun ist Polyandre nicht die einzige Person, deren Point de vue dargestellt wird. Hinsichtlich Häufigkeit und Intensität der Point-de-vue-Darstellung rangiert gleich nach Polyandre der junge, nach Liebesabenteuern begierige Bankierssohn Néophile, dessen Polyandre sich freundschaftlich annimmt (und den er bei Aurélie aussticht). Aber nicht selten wird das Denken des jungen Mannes für Polyandre durchschaubar, zumal Néophile im Gegensatz zu ihm nicht über seine Gedanken Schweigen bewahrt, sondern sie vertrauensvoll ausplaudert:

"Comme il ne s'imaginoit pas d'avoir rien à aprehender de la part de Polyandre, il luy declaroit naifvement ses pensees; Mais Polyandre estoit forcé de luy cacher les siennes, pource qu'elles estoient a-/lors contraires à ce qu'il en avoit fait esperer [...]. Neophile y vouloit aller pour gagner entierement à soy l'esprit d'Aurelie, & avoir l'honneur de rebusquer Thrasomede, & Polyandre, ayant peine à s'y trouver desormais pour faire incliner toutes les affections de cette Dame vers Neophile, desiroit l'obliger insensiblement à ne considerer que luy." (II, p. 234 f.).

So heißt es denn auch, als der von Polyandre und Géliaste bewirkte Umschlag in Néophiles Gefühlen eingetreten ist, im Anschluß an einen auf Néophile bezogenen Gedankenbericht:

"[...] ce qu'il [Néophile] ne peut celer à Polyandre qui fut fort aise de ce que son intention avoit/ reüssi, & qu'un autre eust fait cét office [...]" (II, p. 243 f.).

Angesichts solcher Offenheit erscheint Néophiles Point de vue auch dann als durchschaubar, wenn der Bezug auf Polyandres Bewußtsein nicht ausdrücklich hergestellt wird, und ein Satz wie der folgende wirkt als bloße Rekapitulation des bereits notorisch Gewordenen:

"Et quant à Neophile, il pensoit que portant ses affections desormais vers Hyperide, qui estoit plus jeune & moins fine que sa soeur, il y trouveroit un meilleur succez & plus de franchise." (II, p. 249).

Freilich nicht immer läßt sich Néophiles Standpunkt auf bloß Notorisches (für Polyandre Notorisches) reduzieren. Beispielsweise folgende psychologische Momentaufnahme wirkt durchaus als Durchbrechung von Polyandres Point de vue:

"Ce qui luy [Néophile]faschoit le plus estoit que la jeune Hyperide [...] ne monstroit point que les discours de Thrasomede luy fus-/ sent desagreables, quoy qu'ils fussent mal polis & peu liez [...]" (II, p. 260 f.).

Und nun folgt sogar ein, freilich sehr summarischer, erklärender Einblick in Hypérides Bewußtsein:

"Car de tout temps elle avoit une inclination pour les gens d'espée plus que pour tous les autres hommes, & elle en souffroit plus facilement l'abord, se figurant que la vraye galanterie residoit en eux, selon l'opinion de plusieurs autres filles de Paris." (II, p. 261).

Hierauf kehrt die Erzählung zu Néophiles Standpunkt zurück:

"Néophile souffroit beaucoup dans la contrainte où il estoit [...]" (II, p. 261).

Die stärkste Durchbrechung von Polyandres Erlebnisstandpunkt ist wohl die Geschichte von Néophiles groteskem Abenteuer in Aurélies Haus, die ganz in Néophiles Perspektive dargestellt wird (I, p. 42-65). Aber da Néophile unmittelbar hinterher erzählt, was ihm widerfahren ist, wird der Anschluß an Polyandres Bewußtsein nachträglich hergestellt (I, p. 68-70).

Nun gibt es solcher Durchbrechungen viele im Polyandre, und zwar nicht nur zugunsten Néophiles, sondern auch zugunsten weniger zentraler Figuren. Doch sind sie von geringerer Intensität und Nachhaltigkeit, und die Möglichkeit, die dargestellten Points de vue als für Polyandre notorisch anzusehen, ist oft mitgegeben. Zuweilen erweisen sich die verba sentiendi als bloßer Schein, und der Gedankenbericht steht für die indirekte Rede, die den Gedanken manifestiert, er wird zu einer auf Polyandres Perzeption bezogenen Erlebten Rede /3:

"Aurelie se souvint que Polyandre avoit dit que cét Alchymiste s'estoit meslé de con-/seiller quelque chose à Neophile: Elle eust bien desiré sçavoir ce que c'estoit, croyant que ces conseils estoient dignes de leur Autheur; Mais Polyandre luy repartit franchement, que l'on auroit peu de plaisir à oüyr cela de luy, pource qu'il n'en sçavoit qu'une partie [...]" (II, p. 231).

Die Grenzen zwischen Äußerem und Innerem, zwischen Manifestem und nicht Manifestem sind noch nicht klar bei Sorel, grundsätzlich weiß jeder über jeden Bescheid, und dies erklärt auch die Freizügigkeit des "allwissenden" Erzählers, der streiflichtartig in das - noch stark typisierte - Bewußtsein seiner Gestalten Einblick gewähren kann. Bei durch und durch lächerlichen Figuren wie Orilan oder Gastrimargue ist es, als gestände der Erzähler ihnen überhaupt kein Eigenleben zu, so daß er gewissermaßen dekretieren kann, was sie ihrem Charakter zufolge zu "denken" haben. So wird gerade hier der Sprung in den "Point de vue" am leichtesten - doch dieser vertritt hier im Grunde nur den lauten Monolog oder das "a parte" einer Komödienfigur:

"Mais Orilan pensa en luy-mesme [...]" (I, p. 124).

"[...] il ne laissoit pas d'avoir bon courage, croyant qu'enfin l'opiniastreté de ceux qui luy resistoient seroit vaincuë, ou bien qu'il n'avoit pas encore trouvé la chere moitié que/ le Ciel luy avoit reservée." (II, p. 378 f.).

So ist auch die ganze Gastrimargue-Episode weniger in der Perspektive des schadenfrohen Musigène erzählt, der den hungrigen Parasiten belauscht, als in der des Gastrimargue selbst, die sich stellenweise zum "Point de vue" steigert. Es ist aber nur ein scheinbarer, gleich-

sam von außen zudiktierter, typisierter Point de vue - obwohl Sorel gerade hier bis zum Inneren Monolog geht, den er sonst im Polyandre nicht verwendet:

> "Estant de l'humeur de la sage Nature, que l'on dit qui abhorre le vuide, il vint enfin à craindre que ce vide [...]ne se trouvast que dans son ventre [...]./ Enfin nostre scientifique personnage apres avoir bien resvé, pensa en luy mesme; Puisque l'on à attendu icy Neophile, quand il ne viendroit pas, il y a des aprets pour luy; la maison n'est pas sans viande, & l'on ne seroit pas si cruel que de m'y laisser mourir faute de nourriture." (II, p.494 f.).

Die meisten Einblicke in das Bewußtsein von Nebenpersonen erfolgen streiflichtartig, in Form von erklärenden Nebensätzen, die - gleich einer Regieanweisung - eine Geste oder eine Rede vorbereiten. Hierin ist die Freizügigkeit des allwissenden Erzählers unbegrenzt, sie erstreckt sich auf typisierte und nicht typisierte Individuen, auf ephemere Nebenpersonen wie auf vorübergehend im Hintergrund stehende Hauptpersonen, sogar auf Collectiva:

> "Gastrimargue [...]s'imaginant [...]" (I, p.298).
>
> "Musigene se voulant faire de feste [...]" (I, p.433).
>
> "Musigene qui fut honteux [...]" (I, p.433).
>
> "Phronyme ayant pitié de luy [...]" (I, p.433).
>
> "[La Marchande]voyant qu'il continuoit [...]car elle craignoit [...]" (I, p.502).
>
> "La compagnie sortit voyant qu'il n'y avoit plus de plaisir à elle." (I, p.438; kollektiver "Point de vue"!).

Solche "psychologische" Gemeinplätze sind nicht als Subjektivierung zu verstehen, da die ihnen folgende Geste oder Rede den seelischen Vorgang ohnehin manifestiert. Sie finden sich sowohl in der Rahmenerzählung wie in den Binnenerzählungen:

> "Ces musiciens voyans qu'ils ne deplaisoient pas à ces Dames, crûrent qu'ils leur plairoient bien davantage, s'ils ne se montroient point sie deffigurez: Ils osterent leurs bandages & leurs emplastres [...]" (I, p.549, Histoire de Néophile et de Géliaste).

Der letzte Satz zeigt bereits den Übergang zur Manifestation!

Ebenso finden sich in den Binnenerzählungen die nur scheinbar intensiven Points de vue, die typisierten Gestalten zudiktiert werden. Zum Beispiel der eines "Cocu":

"Il monta sur la bresche d'une muraille rompuë, & remarqua au travers des vitres quelques actions que faisoient ces deux hommes qui ne luy plaisoient point, l'un caressant sa femme & l'autre sa fille." (I, p.550).

Im nächsten Satz wird derselbe Mann wieder von außen gesehen:

"Il faisoit d'estranges postures en les voyant, comme si en se retirant d'un costé ou d'autre il eust peu les faire retirer, de/ mesme que ces joueurs qui se courbant en diverses façons, pensent empescher par la force de leur imagination, qu'une boule n'aille au but ou ne soit noyée." (I, p.550 f.).

Und wieder von innen:

"Il fut en doute s'il devoit rentrer: mais cette humeur ne luy dura guere, par ce qu'il crut qu'il faloit empescher resolument qu'il n'arrivast pis [...]" (I, p.551).

Aber es gibt in den Binnenerzählungen auch starke, authentische Subjektivierung. So ist die "Histoire de Céphize" (I, p.244-274) überwiegend in der Perspektive des Liebhabers Valère erzählt, die sich streckenweise zum Point de vue, in Form von Bewußtseinsanalyse und Gedankenbericht, vertieft. Die Darstellung des Point de vue wird nachträglich durch die Beziehung des Binnenerzählers zur Hauptperson gerechtfertigt:

"[...]ayant apris ce que j'en vien de dire, de la bouche mesme de Valere, qui est de mes amis, & dont je sçay toutes les diverses fortunes." (I, p.274).

Weniger einfach liegen die Verhältnisse bei der "Histoire de Néophile et de Géliaste" (I, p.545-584), die von Cléobule erzählt wird. Wohl ist Cléobule (der Polyandre die Liebesabenteuer Néophiles erzählt, damit Polyandre auf den sich zersplitternden jungen Mann pädagogisch einwirke), Néophiles Freund und Mentor, aber von einer Vertrautenrolle ist nicht ausdrücklich die Rede. Dafür benennt er zweimal den ihm gleichfalls bekannten Géliaste als Genossen von Néophiles Abenteuer, als Empfänger seiner Beichten und damit doch wohl als Kronzeugen seines Point de vue:

"Geliaste qui estoit tousjours son confident & qui n'avoit point veu luire les clartez de ce nouvel astre, eust envie de joüir de son aspect, par quelque agreable invention." (I, p.565).

In gewisser Hinsicht ist es übrigens um die Echtheit der Points de vue in der "Histoire de Néophile et de Géliaste" fragwürdig bestellt: die Erzählung ist stark gerafft, so daß die Bewußtseinsdarstellung kaum je ereignis-synchron wird und nur jeweils längere Phasen summarisch analysiert. Bei diesen kann dann schon Notorität vorausgesetzt werden, und zwar nicht nur bei Néophiles Point de vue, sondern auch bei denen

der Nebenpersonen, d.h. der Mädchen, in die sich Néophile verliebt hat. So erklärt es sich vielleicht, daß der Binnenerzähler nicht Anstand nimmt, auch deren Standpunkt darzustellen, obwohl sich dies nicht durch eine persönliche Beziehung zu ihnen rechtfertigen läßt. Er tut dies beispielsweise bei Isidore, die von Néophile für ihren Snobismus dadurch bestraft wird, daß er sie bald in der Maske eines bretonischen Adligen, bald in der eines braven Pariser Kleinbürgers irreführt:

> "Elle ne sçacoit si c'estoit/ que le Breton eust esté desja redire à Neophile ce qu'elle avoit dit de luy; Car elle ne pouvoit comprendre comment il avoit si tost changé d'habit & de posture, mais elle jugea enfin que l'un & l'autre estoit mesme chose, & qu'elle avoit esté trompée notablement.
> Neophile croyant qu'il suffisoit de luy avoir joüé cette piece, ne la vid plus depuis; Et en effect elle eut grand regret de n'avoir peu conserver son affection, car de quelque condition qu'il fust, il estoit tousjours pour elle, plus qu'elle ne se devoit promettre." (I, p.561 f.).

Oder bei Nérine, die dumm genug war, sich von Géliaste ein schriftliches Eheversprechen Néophiles abschwindeln zu lassen, da Géliaste ihr vorspiegelte, Néophile sei bankerott:

> "Nerine pensa mourir de regret, d'avoir esté de si legere croyance que de s'estre dessaisie de sa promesse. Elle voulut mal de mort à Huberte, qui luy en a-/avoit dit du mal, & à Geliaste, qui les avoit toutes deux abusées. Pour Neophile il ne se soucioit guere de cecy, estant ravy d'estre dépestré de ses liens; Mais ce luy estoit un avertissement [...]" (I, p.582f.).

Man beachte auch die Leichtigkeit, mit der der Erzähler den Point de vue der Mädchen wieder verläßt, um zu dem Néophiles überzuwechseln!

Das Geraffte dieser Darstellungen von Bewußtseinsphasen bringt übrigens auch eine gewisse Typisierung mit sich: so oder so muß der Betreffende, auf Grund seines sozialen und psychologischen Typs, in der oder jener Situation gedacht haben. Die Typisierung ergibt sich hier aus der gerafften Erzählweise. Wo die Typisierung primär ist, erlaubt sie, wie wir gesehen haben, auch ereignissynchrone und scheinbar intensive Points de vue, wie in dem Fall des betrogenen Ehemanns (I, p.550-553).

Aus dem Bisherigen dürfte deutlich geworden sein, daß nicht nur der Rahmenerzähler, sondern auch die Binnenerzähler sich zu ihrem Stoff allwissend verhalten können. Solche Allwissenheit läßt sich entweder - bei starkem Point de vue - durch Vertrautenstellung rechtfertigen (Histoire de Céphize) oder durch das Summarische, Typisierende der Bewußtseinsdarstellung (Histoire de Néophile et de Géliaste). Der

Analogieschluß auf den Rahmenerzähler liegt nahe: man könnte ihn sich, ähnlich wie den Erzähler des Francion, durch persönliche Beziehungen zum Inhaber des dominierenden Point de vue gerechtfertigt denken. Klar liegen die Verhältnisse noch nicht: zu sehr noch herrscht die Tendenz zur Typisierung oder zum "psychologischen" Gemeinplatz, die deutliche Scheidung von Innen und Außen wird bei Sorel noch nicht als verbindlich empfunden. Aber wie wir am Anfang dieses Kapitels zeigten, zeichnet sich bereits eine moderne Tendenz ab: die der Bezugnahme auf einen dominierenden Point de vue. Und zwar ist diese Tendenz hier stärker entwickelt als im Francion. Trotz aller Durchbrechungen ist das Bewußtsein Polyandres das Medium, durch das wir die Welt des Romans wahrnehmen, während wir Polyandre selbst kaum einmal von außen sehen /4.

OBJEKTIVES ERZÄHLEN IM "FRANCION"

Die objektive Schicht der Erzählung ist an sich das logische Korrelat des Erzählersubjekts. Sie kann aber, wie bereits dargelegt, je nach Subjektivierung der Romanpersonen, zu deren Subjektivität in ein Korrelationsverhältnis rücken /1. Dies ist ansatzweise bereits dort der Fall, wo sich die Erlebnisperspektive eines Protagonisten durchsetzt - beispielsweise die des Francion im ersten Buch der Histoire comique de Francion oder des Anselme im ersten Buch des Berger Extravagant - und um so stärker dort, wo sich die Perspektive des Protagonisten zum Point de vue vertieft, wie in der Clorinie-Szene am Anfang des zweiten Teils des Polyandre. Der Übergang von einem Korrelationsverhältnis zum andern, also die Verlagerung des Orientierungszentrums aus dem Jetzt und Hier des Erzählers in das Damals und Dort der Romanperson, läßt sich nicht immer scharf fixieren, da der Leser, gestützt auf einige Verben der Wahrnehmung oder innerer Vorgänge, die Perspektive oder den Point de vue des Helden lange Zeit festhalten kann, über große Strecken rein szenischer Darstellung, ja sogar über Durchbrechungen wie Erzählerzwischenreden oder Point-de-vue-Splitter anderer Romanpersonen hinweg.

Da die objektive Schicht alles irgendwie Wahrnehmbare, also Zuständliches, Handlung und gesprochenes Wort, umfaßt, müssen wir grosso modo zwei Erscheinungsweisen der objektiven Schicht in der Erzählung unterscheiden:

1) eine vermittelte, durch Beschreibung, Bericht oder Darstellung;

2) eine unmittelbare, durch Zitat (etwa des Dialogs).

Zwischen diesen beiden Weisen objektiven Erzählens gibt es Übergänge, ja eine regelrechte Abstufung der Mittelbarkeit. Die Beschreibung von Zuständlichem wird immer mittelbarer sein als die Darstellung von Handlung, da bei dieser das darstellende Wort sich in mimetischer Nähe zur erzählten Zeit hält, während bei jener die erzählte Zeit suspendiert wird. Andererseits bewahrt etwa die oratio obliqua, in Gestalt der verba dicendi und des Konjunktivs (im Deutschen) oder Imperfekts (im Französischen), sowie durch die mögliche Raffung des Gesagten, noch starke Spuren von Vermittlung, im Gegensatz zum direkten Redezitat. Die Abstufung der Mittelbarkeit wäre also etwa diese:

1) Beschreibung und raffender Bericht, 2) szenische Darstellung, 3) oratio obliqua, 4) Direktzitat (gesprochenes Wort, Brief oder sonstiges sprachliches Objekt).

Dieser Abstufung des objektiven Erzählens entspricht übrigens eine ähnliche Gradation in der Mittelbarkeit der Subjektivierung: 1) Bewußtseinsanalyse, 2) Gedankenbericht, 3) Erlebte Rede, 4) Innerer Monolog.

Wenden wir uns zunächst der Beschreibung im Francion zu. Die Rahmenerzählung enthält, zumindest in den ersten sieben Büchern, kaum Ansätze statischer Schilderung von Zuständen, Schauplätzen, Dingen, Personen. Die Erzählung ist vorwiegend szenisch ausgeführt, mit nur geringen Raffungen jeweils an Anfang und Ende einer Szene; die Erzählzeit gleicht sich dem relativ kurzen erzählten Zeitabschnitt, vom farcenhaften Präludium bis zu der Orgie in Raymonds Schloß, in hohem Grade an. Der am stärksten deskriptive Satz ist der Anfangssatz, und schon er enthält Bewegung:

> "Les voiles de la nuict avoient couvert tout l'Orison, lorsqu'un certain vieillard qui s'appeloit Valentin, sortit d'un Chasteau de Bourgongne avec une robe de chambre, un bonnet rouge en teste et un gros pacquet sous son bras, encore ne sçay je pourquoy il n'avoit point ses lunettes, car c'estoit sa coustume de les porter tousjours a son nez ou a sa ceinture." /2

Der Satz führt einen Porträt-Ansatz mit sich, der sogar über das bloß Sichtbare zum Habituellen hinausgeht, aber das Prädikat "sortit" bereits zieht ihn in die Bewegung hinein. Diese ist von nun an kontinuierlich, und in ihr tauchen sukzessiv Schauplatz- oder Porträt-Partikel auf:

Schauplatz: "un Chasteau de Bourgongne", "le pont levis", "maisons prochaines", "les fossez" (p. 66), "un Orme" (p. 69), "une eschelle de corde", "une fenestre" (p. 70), "la chambre" (p. 72), "la cuve" (p. 74; "l'hostellerie" (p. 87); "un fort beau Chasteau qui appartenoit au Gentil-homme Bourguignon" (p. 155); etc.

Personencharakterisierung: "un certain vieillard qui s'appeloit Valentin" (p. 66), "un homme a trente pas de luy" (p. 68), "quatre voleurs" und "le plus jeune d'entr'eux, qui estoit assez beau garçon" (p. 70), "une femme qui vint au devant de luy" (p. 72), "Olivier [...] fort et courageux" (p. 71); etc.

Zustandsbeschreibungen /3 spielen im Francion eine weit größere Rolle als Beschreibungen von Schauplätzen, Dingen, Personen. Zuweilen handelt es sich um bloße Momentaufnahmen. Der folgende Satz, der Schauplatz- oder Dingbeschreibung sich annähernd, schafft auf intensive Weise die Atmosphäre der "débauche" in Raymonds Schloß:

> "Tout ce qui estoit dans la salle souspiroit apres les charmes de la volupté, les flambeaux mesme agitez a ceste heure là par je ne sçay quel vent, sembloient haleter comme les hommes, et estre possedez de quelque passionné desir." (p. 320).

In den späteren Büchern, in denen die Erzählung größere Zeitabschnitte rafft, finden sich öfter Zustandsbeschreibungen, die eine Reihe von Phasen gleichsam zu einem statischen Bild zusammenfassen:

"Lors qu'il arrivoit aux Hostelleries, il n'avoit point d'autre entretien, que de contempler le portrait de celle qui estoit cause de son voyage. Quelquefois mesme etant sur les champs, il le tiroit de sa pochette, et en cheminant ne laissoit pas de le regarder; a toutes heures il luy rendoit hommage, et luy faisoit sacrifice d'un nombre infiny de soupirs, et de larmes." (p. 326; Buch VII).

"Il avoit alors receu de l'argent a Rome, des mains d'un Banquier, de sorte qu'il avoit eslevé son train, et commençoit a paroistre merveilleusement. Il faisoit une fort belle despence avec Raymond qui l'appelloit son frere, si bien que l'un estoit tenu pour Comte, comme il estoit de vray, et l'autre pour Marquis. Il faisoit souvent donner des serenades a sa Maistresse où il chantoit tousjours apres les Musiciens pour se faire cognoistre." (p. 434; Buch XI).

In der Tat nimmt in den späteren Büchern das statische Element zu. Hier finden sich sogar Personenbeschreibungen: so im 12. Buch das Porträt einer neu hinzutretenden Person, deren Sorel für seine zusätzliche Intrige bedarf: es handelt sich um den zwielichtigen Komödianten und Unterhaltungskünstler Bergamin, eine Rameaus Neffen vorwegnehmende Gestalt, deren Äußeres zwar gar nicht, deren Vorleben und gesellige Künste jedoch ausführlich beschrieben werden. Das Porträt erstreckt sich über drei Seiten der Ausgabe von A. Adam (p. 463-465). Personenbeschreibungen dieser Art, in denen der Akzent auf dem Verhalten, nicht auf dem Äußeren liegt, sind der Zustandsbeschreibung nahe verwandt (ein weiteres Beispiel hierfür ist das Porträt eines "médisant", p. 389). Sie unterscheiden sich von Zustandsbeschreibungen im Grunde nur dadurch, daß die betreffende Person neu eingeführt wird: man vergleiche Darstellungen bestimmter Phasen aus Francions Leben, wie die Schilderung seines Verhaltens als dörflicher Orpheus (p. 367 f.) oder als "Taureau banal du village" (p. 370 f.).

In den Ich-Erzählungen, die - gleich den späteren Büchern des Rahmens - größere Zeitabschnitte raffend berichten, und in denen das offen hervortretende Erzählersubjekt frei schaltet, sind beschreibende Partien noch häufiger. So die Verhaltensporträts, die Agathe von ihrer ersten Dienstherrin (p. 106 f.), von der Kupplerin Perrette (p. 125) oder von ihrer Ziehtochter Laurette (p. 129 f.) entwirft. Alle diese Porträts sind, da sie nicht auf unmittelbar Sichtbares, sondern auf Habituelles beziehen, der Zustandsbeschreibung verwandt.

Das gleiche gilt für die Beschreibungen in Francions Autobiographie: Porträts des Vaters (p. 156); eines rabulistischen Advokaten (p. 160); eines misanthropischen Gerichtsrats (p. 162); des Pedanten Hortensius (p. 171). Hier finden sich auch Beschreibungen von Kleidung, die später im realistischen Roman eine große Rolle spielen werden; so das Bild des Pedanten mit Stiefeln und Säbel, den Abzeichen der Noblesse (p. 203), oder das Porträt eines arrivierten ehemaligen Mitschü-

lers, der vormittags in der Advokatenrobe, nachmittags im Aufzug eines Modegecken erscheint (p. 215, 217). In Francions Selbstporträt als Schüler liegt der Akzent zugleich auf Kleidung und Verhalten (p. 183). Auch reine Zustandsbeschreibungen spielen eine große Rolle: Francion unter den Dorfkindern (p. 169); Francion im Internat (p. 170-175); das Schülertheater (p. 185). So gerinnt in der Ich-Erzählung das sich Wiederholende oft zum statischen Bild, in dem einzelne Vorgänge nur Beispielcharakter haben, aber keine fortlaufende Handlung stiften.

Schauplatz- und Dingbeschreibungen finden sich auch in der Ich-Erzählung nicht, außer in Francions Traum, dessen wesentliches Element sie bilden: so der See mit den Bottichen (p. 140); die himmlichen Gefilde (p. 142); das Bassin mit dem "Seelenwasser" (p. 143 f.); der sprechende Wald (p. 148); der gläserne Graben und die "place couverte de jeunes tetons" (p. 149); der obszöne Bildersaal und das Rosenkabinett (p. 150); der Tempel der "pucellages" und der Tempel der Gehörnten (p. 151 f.); aber auch hier sind die Beschreibungen stets an Akte des Träumenden gebunden, mittels deren sie sich sukzessiv entfalten. Das Fehlen von Schauplatzbeschreibungen ist nicht typisch für den Roman im 17. Jahrhundert, und andererseits ist ihr Vorhandensein in der Traumerzählung bedeutsam: Sorel, der sich im Berger Extravagant über die Beschreibungen Homers und Ronsards mokiert und noch im Polyandre von seiner eignen Schilderung der Foire Saint Germain leicht ironisch abrückt /4, scheint die Beschreibung dem Bereich des Imaginären zuzuweisen, während die Wirklichkeit sich für ihn gewissermaßen von selbst versteht. In der Tat dienen die Beschreibungen d'Urfé's, handle es sich nun um den Nymphenpalast oder um das "wirkliche" Forez, oder später die endlosen deskriptiven Exkurse der Scudéry mehr der Schaffung eines phantastisch großartigen Raumes als einem realistischen Interesse. Francions einzigartige Traumerzählung allerdings ist nicht bloß ein notdürftig in die sonst realistische Fiktion eingeschalteter, mutwillig-improvisatorischer Ausflug ins Imaginäre. Die Schilderung von Francions Traumstationen, die in ihrer losen Reihung und in der Betonung sexueller Motive an phantastische Reiseberichte eines Lukian oder Béroalde de Verbille erinnert, hat zugleich mittelbar eine hochgradig realistische Funktion, und sie hat sie nicht bloß für sich genommen, sondern in ihrer Bindung ans Ganze des Romans. Obwohl nur Episode unter anderen Episoden und ohne handlungsfördernden Wert, beleuchtet sie einen wesentlichen Aspekt von Francions Welterlebnis, der in einem Roman des 17. Jahrhunderts schon aus zensorischen Gründen auf keine andere Weise sichtbar gemacht werden konnte: sie dient der bildhaften Konkretisierung von Francions sexuellen Wünschen und Ängsten. In diesem völlig unallegorischen, realem Träumen nachgebildeten Traum, der sich wie ein Exempel zu Freuds Psychoanalyse ante litteram liest, wird das Zentralthema des Romans - Francions rastlose Sehnsucht nach Liebeserfüllung - in seiner krass libidinösen Komponente dargestellt. Eindrükke aus Francions wacher Existenz - Erlebnisse mit Laurette, Remi-

niszenzen seiner humanistischen Bildung - werden hier auf eine frei und kühn assoziierende Weise verarbeitet, wie es außerhalb der Ich-Erzählung gar nicht möglich gewesen wäre /5. An keiner Stelle im Roman, auch dort nicht, wo sentimentale Bewußtseinsdarstellung den Helden subjektiviert, sind wir Francions Subjektivität so nahe wie in diesem Traumbericht.

Sowohl Beschreibung als auch szenische Darstellung (deren Reichtum in den ersten Büchern des Francion schon hervorgehoben wurde) dienen der Vermittlung der objektiven Schicht. Im Dialog tritt diese direkt zu Tage, jedoch nicht immer frei von Spuren der Vermittlung. Die Abstufung in der Unmittelbarkeit wird ganz deutlich, wenn man der häufigen Stellen gedenkt, an denen die Rede zunächst als Akt erscheint /6, dessen Inhalt nur pauschal angedeutet wird, bis eine Überleitung zur oratio obliqua erfolgt:

> "Ce discours cessé, le Gentil-homme pria Francion de dire quelle resverie il avoit eue quand il s'estoit levé, pensant estre aupres de Laurette: il luy respondit, qu'il vouloit passer tout le reste de la nuict a dormir, et que le lendemain il luy conteroit le plus plaisant songe qu'il eust ouy jamais." (p. 103)

Diese Stelle ist übrigens auch insofern bezeichnend, als oratio obliqua sich in den ersten Büchern immer nur in kurzen Ansätzen findet. Die ersten sieben Bücher des Francion werden von szenischer Darstellung und direkter Rede beherrscht, auch abgesehen von den Ich-Erzählungen, die den größten Teil von Francion A einnehmen /7 und die um so glaubhafter zur objektiven Schicht gehören, als sie durch dialoghafte oder gar szenische Unterbrechungen /8 und Wendungen des Sprechers an den Hörer /9 gut in den Dialog einbezogen sind.

Häufiger kommt oratio obliqua in den Ich-Erzählungen vor, allerdings in den Ich-Erzählungen von Buch I-VII meist nur in kurzen Ansätzen /10, nur selten in längeren Perioden (Botschaften zwischen Hortensius und Fremonde, p. 202 f., 208, 209; Gespräche in Francions Abwesenheit, deren Inhalt er später erfuhr, p. 235 f.; Marsaults Bericht über die Pariser Unterwelt, p. 115). In den Ich-Erzählungen der späteren Bücher gewinnt die oratio oblique sowohl an Umfang als auch an Häufigkeit /11. Das stärkere Hervortreten der Obliqua in den Ich-Erzählungen kann nicht wundernehmen: ist doch der Ich-Erzähler, infolge seiner eingestandenen Distanz zum Erzählten, weniger ans szenisch Naturgetreue gebunden. Um so erfreulicher ist die Häufigkeit, mit der Francion in den ersten Büchern die erinnerten Gestalten in der ihnen eigenen Sprache zitiert. Erst in den späteren Ich-Erzählungen nimmt die oratio obliqua überhand, namentlich in der Emilie-Geschichte (p. 469-481). Zugleich aber häuft sie sich auch in der Rahmenerzählung /12. Die gehäufte indirekte Rede ist ein Indiz für die größere Distanz des Erzählers, der größere Zeitabschnitte "bewältigen" muß, ein Zeichen für geringere Angleichung der Erzählzeit an die erzählte Zeit und für geringere szenische Konkretion. In den letzten Büchern des Francion finden sich bereits Beispiele für die im Polyandre überhand-

nehmende Manie langer, mit Semikolon und mehrfachem "que" abgeteilter Obliqua-Perioden /13, und zuweilen erscheinen ganze Dialoge in Obliqua (p. 425 f., 451 f.; in der Ich-Erzählung: 475 f., 478 f., 480).

Abgesehen von ihrer vielleicht zu großen Häufigkeit im späteren Francion, hat die Obliqua jedoch eine durchaus legitime Funktion: sie ist eine Stufe jenes Crescendo und Decrescendo der Unmittelbarkeit, das schon beim subjektivierenden Erzählen beobachtet werden konnte:

> "Ils n'avoient pas a moitié souppé qu'il arriva un car-/rosse [...]. Petrone [...] fut envoyé pour voir qui c'estoit. Il vint rapporter que c'estoient des Polonais qui disoient qu'ils vouloient parler a un Seigneur nommé Hortensius. C'est vous, dit Francion, il n'en faut pas douter." (p. 439 f.).

Es folgen Dialog und Szene, in deren Verlauf dem Pedanten Hortensius als König von Polen gehuldigt wird. Als die falschen Gesandten sich zurückziehen, hört die szenische Konkretion auf, und der Dialog sinkt (hier ohne Zwischenstufe von Obliqua) ins Reden als Akt zurück:

> "Ainsi ils sortirent le comblant de loüanges et de benedictions, comme la future gloire de la Pologne [...]" (p. 441).

Gleich darauf setzt aber wieder eine kurze Szene mit direkter Rede ein (Repliken zwischen Du Buisson, Francion, Hortensius). Ihr folgt noch einmal Reden als Akt:

> "Comme cecy fut passé, il fut question d'arrester si Hortensius s'en retourneroit en son logis ordinaire."

Obliqua:

> "Raymond dit qu'il n'en estoit pas d'avis, veu que [...] "

Und nun wieder der Rückfall in geraffteres Erzählen:

> "Raymond ayant dit cecy luy quitta sa chambre, et luy ayant lassé un valet pour luy aider a se deshabiller, se retira en un autre lieu avec le reste de la compagnie." (p. 442).

Ist die Unmittelbarkeit der direkten Rede einmal erreicht, so kann diese sich zur Ich-Erzählung auswachsen. Dies geschieht in den ersten sieben Büchern so ausgiebig, daß man diesen ersten Teil als bloßen Rahmen pikaresker Ich-Erzählungen ansehen könnte. In Wahrheit entspricht aber der Francion in seiner vollständigen Fassung (1626, 1633) durchaus dem zeitgenössischen Romanmodell des Beginns in medias res und des Nachholens der Vorzeithandlung durch Binnenerzähler. Der Francion enthält folgende Ich-Erzählungen:
Francions Erzählung der unmittelbaren Vorzeithandlung (p. 94-99),
Agathes Erzählung (p. 104-137),
Francions Traum (p. 140-154),
Francions Jugend (p. 156-304),

Die Erzählung des Wirtes (p. 327-332),
Audeberts Erzählung von seinen Begegnungen mit Hortensius in Paris (p. 410-422),
Francions Erzählung von seinem Abenteuer mit Emilie (p. 469-481).

In all diesen Ich-Erzählungen entstehen, aus der objektiven Schicht des gesprochenen Wortes heraus, neue sekundäre Schichten, deren Charakter hier kurz angedeutet werden soll, da sie sich von den primären Schichten des Rahmens in einigen wesentlichen Punkten unterscheiden.

Der Erzähler tritt ungenierter hervor, da er einen Hörer vor sich hat, an den er sich wenden und der ihn unterbrechen kann /14. Sorel bemüht sich, der konkreten Situation des Erzählvorgangs Rechnung zu tragen: der Tatsache nämlich, daß während des Erzählens Zeit vergeht und daß der Erzähler nicht unbegrenzt erzählen kann, sondern zwischendurch zum Beispiel auch essen und schlafen muß (p. 225 f., 263).

Was die Subjektivierung des vergangenen, "erzählten" Ichs betrifft, so hat der sekundäre Ich-Erzähler natürlich eine viel stärkere Legitimation als das primäre Erzählermedium gegenüber seinen Gestalten. Um so weniger ist er - theoretisch - dazu befugt, in die Subjektivität anderer Personen seiner Erzählung Einblick zu gewähren. Dennoch finden wir in den Ich-Erzählungen des Francion Stellen wie diese:

> "[...] toutesfois Hortensius ne fit point paroistre que le larcin que l'on luy avoit faict le mist en colere, a cause qu'il craignoit, pensez, que sa mais-/tresse ne le trouvast de mauvais naturel." (p. 195 f.).

> "Diane luy ayant monstré [au rival de Francion] là dessus ce qu'elle avoit receu, et luy ayant conté la façon avec laquelle son laquais le luy avoit baillé, il jugea que cela venoit de la part de quelqu'un qui estoit secrettement amoureux d'elle, et voyant qu'elle croyoit fermement que tout venoit de luy, parce qu'elle luy plaisoit assez pour souhaitter sa bienveillance, s'informa premierement d'elle, si la lettre et les vers luy estoient agreables, puis ayant cognu qu'elle n'y trouvoit rien qui ne luy causast quelque espece de contentement, il luy dit, qu'il ne luy pouvoit celer que c'estoit luy, qui les luy avoit envoyez [...]" (p. 236).

Solche Subjektivierungen Dritter (die ihrerseits wieder die Gedanken eines Anderen lesen) zeigen, daß die Point-de-vue-Technik überhaupt im Francion noch nicht weit entwickelt ist: sie sind nur denkbar, wenn die mitgeteilten "points de vue" implicite als manifestiert oder grundsätzlich durchschaubar gelten. Wir können also auch den verba sentiendi in der Rahmenerzählung nicht immer Prägnanz zugestehen, es sei denn, daß sie durch Häufung innerhalb einer dominierenden Perspektive ein eindeutiges subjektives Kraftfeld schaffen.

Auf die Unterschiede in der Behandlung der objektiven Schicht wurde schon hingewiesen. Es zeigte sich, daß die Binnenerzählung stärkere Spuren der Vermittlung in der Darstellung der objektiven Schicht, geringere Deckung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit und geringere szenische Konkretion aufweist. Dennoch finden sich gerade in der längsten Ich-Erzählung, der Lebensbeichte Francions, Szenen von starker Gegenwärtigkeit, wie die Schilderung einer Pennälerorgie im Zimmer des Hortensius (p. 193-202), die Salonszene bei Demoiselle Luce (p. 245-248) oder die Geschichte von Francions Demütigung durch die Höflinge des Louvre (p. 218-221).

Aber kehren wir zurück zur objektiven Schicht der primären Erzählung, aus der die Ich-Erzählung herauswächst. Die direkte Rede ist nicht das einzig mögliche Element der unmittelbar objektiven Schicht. Andere Elemente können ihr angehören: Chansons, Briefe, Tabellen, Kataloge, so sogar Illustrationen und Landkarten (wie Mlle de Scudéry's "Carte de tendre" oder, noch vor Sorel, die Karten von Béroalde de Verville's Voyage des Princes fortunez). Solcher Objekte finden sich wenige im Francion. Briefe werden nicht im Wortlaut, sondern in oratio obliqua mitgeteilt (p. 202 f., 209, 237, 365). Eine Ausnahme macht das von Francion an Diane gesandte Sonett (p. 235, in Francions Lebensbeichte). Ferner findet sich noch als schriftliches Element jene schöne Devise über Raymonds Festsaal:

> "Que personne ne prenne la hardiesse d'entrer icy,
> s'il n'a l'ame veritablement genereuse,
> s'il ne renonce aux opinions du vulgaire,
> et s'il n'ayme les plaisirs d'Amour." (p. 307). /15

Und schließlich enthält der Roman einige, gesungene Chansons (p. 307, 319, f., 376), darunter jenes libertinische Lied (319 f.), dessen wörtliches Zitat Sorel gegen moralzensorische Einwände mit der spöttischen Beteuerung in Schutz nimmt, er sei "Historien si veritable que je ne sçay qui me tient que je n'en mette aussi la notte afin de n'oublier aucune circonstance et que le Lecteur sçache tout" (p. 1315, B-Variante zu p. 319). An diesen skurrilen, eines Laurence Sterne würdigen Einfall schließt sich eine kleine Diatribe an: gegen andere Auswüchse des Gegenständlichen im Roman, die Sorel als nicht weniger absurd betrachtet, nämlich "ces belles Images dont les Libraires [...] embellissent aujourd'huy [les romans] afin de les vendre davantage".

OBJEKTIVES ERZÄHLEN IM "BERGER EXTRAVAGANT"

Der Berger Extravagant ist weit mehr als der Francion von Elementen der objektiven Schicht beherrscht: die direkte Rede, als Binnenerzählung oder als "discours", nimmt einen weit größeren Raum ein als in jenem (wenn man von Francions Lebensbeichte absieht, die als Hauptvorzeiterzählung, gleich Odysseus' Selbstbericht am Phäakenhof oder gleich Kalasiris' Erzählung in den Aethiopica, zum traditionellen epischen Konzept gehört), sie ist sogar eines der wichtigsten Vehikel der Handlung. Der Berger Extravagant enthält keine längere Hauptvorzeiterzählung, dafür aber eine Fülle von Binnenelementen verschiedenster Art /1:

I. 1. Teil

p.5-9 Lysis' Selbstbericht
14-18: Adrians Bericht über Lysis (Ich-Erzählung mit Schwerpunkt auf der 3. Person)
80-90: Anselmes Erzählung von Genèvre (Ich-Erzählung mit Schwerpunkt auf der 3. Person)
116: A la plus aymable & la mieux aymée Bergere de la rive de Seine (Brief des Lysis)
p.155-196: Le Banquet des Dieux (vorgelesenes Manuskript einer Erzählung)
228: Adieu a la Poësie (Sonett Clarimonds, von diesem im Dialog rezitiert)
233 f.: Plainte de Lysis (Gedicht, laut gelesen von Lysis)
289: Poulet de Lysis a la belle Charite (Brief)
397: Advis aux Passans (Affiche, die Lysis in Paris anschlagen lassen will; von ihm im Dialog entworfen)
407: A tous Poetes, Romanistes, & c. (Affiche, wie oben)

2. Teil

32-52: Histoire de Fontenay (Ich-Erzählung)
55-74: Histoire de Philiris (Ich-Erzählung)
85-93: Histoire de Polidor (Ich-Erzählung, Lügenbericht des angeblichen Persers Polidor, zur Mystifizierung des Lysis)
94-103: Histoire de Meliante (Ich-Erzählung, Lügenbericht von Polidors Genossen, dessen Fiktion bestätigend und erweiternd)
115-131: Histoire de Carmelin (pikareske Ich-Erzählung, aber mit Schwerpunkt auf den Personen von Carmelins sukzessiven Dienstherren)
230-243: Avanture magique de Lysis (Ich-Erzählung; Lysis, Opfer einer Mystifikationsfarce, erzählt, was er erlebt zu haben glaubt; er wird von seinem "écuyer" Carmelin ständig unterbrochen, der das Abenteuer aus einer anderen Perspektive erlebt hat)

263-267: Histoire du Magicien Anaximandre (von Hircan in der 3. Person erzählt, mit Beziehung zum Erzähler-Ich; Lysis' imaginäre Abenteuer bestätigend und erklärend)
286-293: Histoire de Clarice (Ich-Erzählung Anselmes; seine Begegnung mit einer "fille perdue", die vergeblich um ihn wirbt; soll ihn vor Angélique rechtfertigen)
293-299: Histoire de Alican (Porträt eines eitlen und lächerlichen Adligen, mit Anekdoten; Monténor will damit Angélique gegen Alican einnehmen, der Anselme bei ihr verleumdet hat)

II. 3. Teil

1-46: Clarimonds Rede gegen die Romane
48-72: Philiris' Verteidigungsrede
72 f.: Gutachten der Dame Amarylle zugunsten der Romane
73 f.: Anselmes Schiedsspruch

Alle Binnenerzählungen sind funktional, wenigstens nach dem Willen des Autors. Ihre Funktion ist negativ didaktisch, wenn sie zu Lysis Mystifikation beitragen oder sie bestätigen (Histoire de Polidor, de Méliante, du Magicien Anaximandre; auch das satirische "Banquet des Dieux" gehört hierher, da Lysis seine verulkte Götterwelt ernst nimmt); oder sie ist konstitutiv, wenn sie die Vorzeitgeschichten der anderen "Schäfer" und ihrer Damen erzählen. In gewissem Sinne wirken sie mit an der Schaffung der objektiven Schicht, der sie selbst als Dialogteile angehören: sie wirken mit an der Herstellung der Traumwelt des Lysis sowohl wie der realen Welt der Anderen. Diese Rückkoppelung der Erzählung durch eine Vielzahl von Binnenerzählern entspricht offensichtlich dem Schema der Astrée.

Überhaupt spielt das meiste Geschehen sich ab in der Sphäre der Kommunikation. Der Dialog spielt die Hauptrolle. Lysis' Narrheit äußert sich weniger in Aktionen, als in lauten - meist vor Zeugen gesprochenen - Monologen: so gleich zu Anfang des Romans, wo er, wie in einer "ouverture de Theatre" (II, R, p. 11), die Szene mit einem Lobpreis von Charites Schönheit betritt (I, 1. T., p. 1); so wenn er schreiend aus dem Bett springt, weil er glaubt, die Glut von Charites Augen habe ihn am ganzen Leibe versengt (I, 1. T., p. 132 f.); so wenn er verkündet, wie er das Goldene Zeitalter wiederherstellen will (I, 2. T., p. 167-172); wenn er seine imaginäre "Avanture magique" erzählt (I, 2. T., p. 230-243); wenn er schließlich sich sterbend stellt (I, 2. T., p. 391ff.) und nach seiner "Wiedererweckung" zum Leben seine Eindrücke vom Hades berichtet (I, 2. T., p. 414-417). Polidor, Méliante und Hircan mystifizieren ihn durch Erzählungen (I, 2. T., p. 85-93, 94-103, 263-267); und durch lange Diskurse, in denen Clarimond ihn über die Mystifikation aufklärt, deren Opfer er war, wird er zur Vernunft zurückgebracht (II, 3. T., p. 82-111).

Diese Verlagerung des Handlungsschwerpunkts in den Dialog nähert den Roman in hohem Maße der Komödie an, an die er auch, nach dem Willen des Autors, durch sein abruptes Einsetzen mit einem Monolog anklingen soll (II, R, p. 11), und legt eine Dramatisierung nahe, wie sie in der Tat 1653 durch Thomas Corneille erfolgt ist /2.

Die Komödie spielt denn auch im Roman eine große Rolle. Gleich zu Anfang, bei der Schilderung von Lysis' Schäferaufzug, greift der Erzähler zu dem Vergleich mit einem bekannten zeitgenössischen Schauspieler:

> "[...]de sorte qu'avec tout cét équipage il estoit faict à peu pres comme Belleroze, lors qu'il va representer Myrtil à la pastoralle du Berger fidelle." (I, 1. T., p. 2).

Und mehrfach wird im Roman Theater gespielt; so bei der Inszenierung des Nymphenspiels um den in einen Baum verwandelten Lysis (I, 1. T., p. 323-349) oder bei den Vorkehrungen zur "Avanture magique de Lysis" (I, 2. T., p. 221-230); so bei den von Clarimond veranstalteten Stegreifkomödien über den Raub der Proserpina (I, 2. T., p. 184-190) und die Argonautensage (I, 2. T., p. 195-201), deren Dialoge alle möglichen Sile parodieren. Es wird sogar eine regelrechte Bergerie-Aufführung im Hôtel de Bourgogne besucht, wobei Lysis so stark mitgeht, daß er, Schein und Wirklichkeit verwechselnd, die Bühne stürmt und in seinem Schäferkostüm mit improvisierten Versen die Schauspieler aus der Rolle bringt (I, 1. T., p. 146 ff.). Hier hat sich Sorel natürlich an Cervantes angelehnt, der seinen Helden auf ähnliche Weise ins Marionettentheater eingreifen läßt /3.

Gelegentlich trägt die Typographie dem Schrumpfen des Erzählens und dem Wuchern des Dialogs Rechnung, indem beim Einsatz eines neuen Sprechers für die Inquit-Formel Klammern verwendet werden (ein Verfahren, dessen sich bereits der anonyme Verfasser der Caquets de l'Accouchée von 1623 bediente und auf das später auch Furetière in seinem Roman Bourgeois zurückgreifen wird):

> "Gentil Berger (luy dit-il) [...]" (I, 1. T., p. 19).
>
> "Mais tu ne dis pas aussi, (s'escria alors Lysis, so mettant de la partie) [...]" (I, 1. T., p. 75).
>
> "Ma foy nostre maistre (dit Fontenoy, qui ne pouvoit rien celer de ce qu'il pensoit) je pense que vous estes le successeur de Dom Quixote de la Manche [...]" (I, 1. T., p. 282).
>
> "[...]il treuva un Almanach dedans l'estude d'Anselme. Ha! Curé de Milmons (dit-il avec un grand transport, parlant à l'autheur) [...]" (I, 1. T., p. 143).

An solchen Stellen verdünnt sich der erzählende Kontext - mag er auch psychologische Erklärungen enthalten - zu einer Art Regiebemerkung.

Das Vorwiegen des gesprochenen Wortes, des komödienhaften Dialogs, der Binnenerzählungen, der lauten Monologe und langen "discours", auch die Tatsache, daß Ereignisse eines relativ kurzen Zeitraums mit nur geringen Raffungen szenisch konkretisiert werden /4, dies alles führt dazu, daß die naturgemäß raffende oratio obliqua nur eine geringe Rolle spielt. Wo sie auftritt, hat sie überleitenden Charakter: sie bereitet eine neue Dialogszene vor. So wenn Lysis nach seiner Zwiesprache mit dem Echo dem Junker Anselme begegnet, der seinen Argwohn, er selbst habe die Rolle des Echos gespielt, zerstreut:

> "Lysis, facile à persuader, luy dit que si ce n'estoit point luy, qui luy avoit respondu, il avoit veritablement trouvé un lieu où Echo se montroit bien joviale, & que dans tous les livres de Bergeries, il n'avoit point veu qu'elle fust de si bonne humeur. Je ne sçay d'ou peut venir cela, poursuivit-il, elle se gausse maintenant de tout [...]" (I, 1. T., p.23).

Das Komödienhafte im Berger Extravagant geht so weit, daß auffallend viele der längeren szenischen Darstellungen mit komödienhaften Inszenierungen zusammenfallen: so die Bergerie im Hôtel de Bourgogne (I, 1. T., p.146 ff.), die Verkleidungskomödie mit Wasser- und Waldgottheiten (I, 1. T., p.323 ff.), die Stegreifspiele über Proserpina und über die Argoneuten (I, 2. T., p.184 ff.; 195 ff.), die Inszenierung der "Avanture magique de Lysis" (I, 2. T., p.221 ff.). Doch mangelt es nicht an Gegenbeispielen: so die Schilderung der Panik der Einwohner von Saint Cloud, die Lysis unwillentlich zu der Annahme verleitet hat, der Antichrist sei im Kommen (I, 1. T., p.41-47). Stark szenisch ist auch die Schilderung von Lysis' nächtlichen Unternehmungen vor Charites Fenster, die damit enden, daß brave, angetrunkene Kaufleute ihn als mußmaßlichen Dieb und Mörder aufgreifen und mitschleppen (I, 1. T., p.104-113). Freilich läßt auch hier die Art, wie der Erzähler Lysis' seltsames Betragen auf der zu kurzen Leiter schildert, an Pantomimen denken, von denen die Stelle vielleicht inspiriert ist:

> "Tantost il allongeoit le bras de toute sa force, & tantost il le retiroit. Bien souvent il se haussoit tout à fait, & aussi tost il s'abaissoit, & je pense qu'il ressembloit à ces pieds de chapon, dont les enfans allongent & accourcissent les griffes comme ils veulent en tirant les nerfs par embas." (I, 1. T., p.105).

Daneben gibt es natürlich auch in ganz vom Dialog beherrschten Partien kurze szenische Einlagen: Lysis springt aus dem Bett, weil er zu brennen glaubt, und stürzt sich in einen Wassergraben (I, 1. T., p. 132 f.); auf der Jagd nach seinem Hut gerät er in einen morschen Baum (I, 1. T., p.306 f.); er mimt den Baum, in den er sich verwandelt glaubt (I, 1. T., p.371).

An beschreibenden Partien ist der Berger Extravagant ziemlich arm. Zustandsbeschreibungen, die in den späteren Büchern des Francion (Buch IX-XI 1626, Buch XII 1633) eine gewisse Rolle spielen, fehlen in dem auf engere Zeiteinheit angelegten, szenisch-dialogischen Berger Extravagant fast ganz. Ansätze hierzu zeigen das 2. und das 14.

Buch, mit der Wartezeit vor der Abreise ins "Forez" (I, 1. T., p.137 ff.) und der Konversion des Lysis (II, 3. T., p.113 ff.).

Schauplatz- und Dingbeschreibungen enthält der Berger Extravagant ebensowenig wie der Francion. Eine Ausnahme macht die phantastische Ich-Erzählung der "Avanture magique de Lysis" (I, 2. T., p.230-243), die einen ähnlichen Stellenwert und eine ähnliche Stuktur hat wie die Traumerzählung im Francion; in der Tat bezeichnet der Erzähler sie denn auch als "ce songe que Lysis prenoit pour des enchantemens" (I, 2. T., p.244). Ebenso wie in Francions Traum durchläuft der Held eine Reihe von Stationen: die Insel der "hommes diaphanes" (p.233 f.), das kristallene Palais (p.235 f.), den Saal mit den Wandteppichen, deren Figuren aus dem Bild hervortreten und Lysis bewirten (p.237 f.; offensichtlich eine Parodie auf die kunstvoll gearbeiteten Schilde und Friese bei Homer und Vergil sowie auf die Bilder im Nymphenpalast der Astrée, deren Gegenstand so beschrieben wird, als handle es sich um bewegte Szenen), und schließlich die Höhle, in der Panphilie gefangen gehalten wird (p.239 ff.). Ebenso wie in Francions Traum werden diese Stationen weniger statisch beschreiben als sukzessiv, in Funktion der Erlebnisse des Helden. Wieder zeigt es sich, daß Sorel meint, das Wirkliche brauche nicht beschrieben zu werden, es verstehe sich, im Gegensatz zum Imaginären, von selbst. Nun beruht aber der Reiz des Don Quijote zu einem nicht geringen Teil auf dem Kontrast zwischen den Halluzinationen des Ritters und der schäbigen Realität der Gasthäuser und Walkmühlen, die Cervantes sehr anschaulich heraufzubeschwören weiß /5. Hierfür finden sich nur schüchterne Ansätze im Berger Extravagant: so die wandernden Fackeln in der Nacht, die Lysis und Carmelin beunruhigen (I, 2. T., p.181 f.) /6, oder etwa folgende Stelle - an der zugleich deutlich wird, daß Sorel die Beschreibung eines Schlosses in der realistischen Fiktion für überflüssig hält, da sie bloß der Idealisierung dienen könnte:

> "Clarimond avoit un chasteau fermé de fossez qui estoit essez gentil: mais Lisis le voyant le trouva de beaucoup plus beau qu'il n'estoit, & il apelloit des architraves, des colomnes, & des corniches, de grosses pierres de meuliers mal taillées, dont il estoit basty." (I, 1. T., 217).

Sogar die Personenbeschreibung spielt im Berger Extravagant nur eine geringe Rolle. Hinter der Binnenerzählung "Histoire de Alican" (I, 2. T.,p293 ff.) verbirgt sich freilich das mit Anekdoten durchsetzte Porträt eines eitlen Junkers: doch ist es mehr auf eine Beschreibung seiner Lebensweise und seines Habitus angelegt als auf die seines Äußeren (also Zustandsbeschreibung), und überdies tritt Alican in der Rahmenerzählung gar nicht auf. Keine der eingeführten Personen wird porträtiert, nicht einmal Carmelin, der doch als Sancho Panza des Romans eine wichtige Rolle spielt; er porträtiert sich indirekt selbst durch die "lieux communs", die er mechanisch aneinanderreiht (I, 1. T., p.268 ff.). Nur der Poet Musardan wird kurz in den Besonderheiten seiner Kleidung charakterisiert (I, 2. T., p.422): hier zeichnet sich bereits im Keim der ärmlich prätentiöse Musigène aus dem Polyandre ab. Da-

für findet sich eine groteske Parodie der metaphorisch idealisierenden Personenbeschreibung in Gestalt jenes "Porträts" der Charite, das Anselme nach den Angaben des Lysis gemalt hat (I, 1. T., p. 67 f.): mit Sonnen statt Augen, Angelhaken statt Haaren, Schneeweiß statt Inkarnat, Hemisphären statt Brüsten. Dieses Porträt wird sogar an der einschlägigen Stelle im Kontext als Illustration abgebildet (I, 1. T., p. 62, vor dem 2. Buch). Die einzige realistische Personenbeschreibung (abgesehen von der kurzen Charakterisierung Musardans durch seine Kleidung,) von übrigens reizvoller Genauigkeit hinsichtlich Kleidung und Physiognomie, steht am Anfang des Romans:

> "Celuy qui [...]proferoit ces paroles chassoit devant luy une demie douzaine de brebis galeuses, qui n'estoient que le rebut des bouchers de Poissy. Mais si son troupeau estoit mal en point, son habit estoit si leste en recompense, que l'on voyoit bien que c'estoit là un Berger de reputation. Il avoit un chapeau de paille dont le bord estoit retroussé, une roupille & un haut de chausse de tabis blanc, un bas de soye gris de perle, & des souliers blancs avec des noeuds de taffetas vert. Il portoit en escharpe une pannetiere de peau de fouyne, & tenoit une houlette aussi bien peinte que le baston d'un maistre de cermonies, de sorte qu'avec tout cét équipage il estoit faict à peu pres comme Belleroze, lors qu'il va representer Myrtil à la pastoralle du Berger fidelle. Ses cheveux estoient un peu plus blonds que roux, mais frisez naturellement en tant d'anneaux, qu'ils monstroient la seicheresse de sa teste, & son visage avoit quelques traicts, qui l'eusent fait paroistre assez agreable si son nez pointu & ses yeux gris à demy retournez & tout enfoncez ne l'eussent rendu affreux, monstrant à ceux qui s'entendoient à la Physionomie, que sa cervelle n'estoit pas des mieux faictes." (I, 1. T., p. 2).

OBJEKTIVES ERZÄHLEN IM "POLYANDRE"

Was zunächst im Polyandre auffällt, ist, daß hier das Deskriptive viel stärker hervortritt als in Sorels bisherigen Romanen. Sollte Sorel einem gewandelten Publikumsgeschmack Rechnung getragen haben, d. h. dem Geschmack eines Publikums, das an den, freilich idealisierenden, Schauplatz- und Personenbeschreibungen des Polexandre von Gomberville oder des Ibrahim von Mlle de Scudéry Gefallen fand? Er sagt darüber nichts; er hebt nur in seinem "Advertissement aux Lecteurs" die Sorgfalt hervor, die er den Beschreibungen angedeihen ließ:

> "[...] plusieurs folies et vanitez du siecle sont assez aigrement censurez, ce qui est accompagné de descriptions en de certains endroits, lesquelles l'on a rendu naives et agreables, afin que cette lecture fust moins ennuyeuse." /1

In der Tag sind seine Beschreibungen "naives et agreables", realistisch und amüsant. Sie beziehen ihre Spannung meist aus ihrer Gebundenheit an die Perspektive der Hauptperson: so können sie sich sukzessiv, von Handlung und Dialog durchsetzt, entfalten. Die ersten dreißig Seiten des Polyandre sind ein Kabinettstück dynamischer, subjektgebundener Schilderung: da ist zunächst die allgemeine Beschreibung des "Jardin du Luxembourg" (I, p. 3-5), mit den Flaneurs auf der Hauptallee, die sehr treffend einer "lice pacifique & sans course" - und der Terrasse, die einem Amphitheater verglichen wird (I, p. 5). Hieraus sondert der Blick des Beobachters die verschiedenen Gruppen dieses Jahrmarkts der Eitelkeiten (I, p. 5-7). Schließlich wird die Gestalt des Poeten Musigène isoliert, der Polyandre einen Platz neben sich frei macht. Er erscheint zunächst in seinem allgemeinen Habitus:

> "Toutefois l'on peut avoüer que chacun n'eust pas trouvé cette place fort bonne; car outre que ce personnage se desmenoit à toute heure comme s'il n'eust pû tenir dans sa peau, sa mine assez bigearre le faisant regarder de chacun, il sembloit qu'estant en sa compagnie, l'on deust aussi servir de risée aux autres: Toutefois il tâchoit de faire que ses beaux discours le rendissent recommendable; & lors qu'il passoit de belles Dames, il faisoit de grandes exclamations, les traitant de Deesses & de miraculeuses, & il vouloit bien qu'elles l'entendissent, afin que cela les obligeast/ à lever les yeux devers luy [...]" (I, p. 8 f.).

Es folgt ein gedrechselt witziger Diskurs, mit dem er die Aufmerksamkeit Clorinies und ihrer Begleiterinnen auf sich zieht (p. 9). In dem anschließenden Dialog läd Clorinie ihn ein, von der Terrasse herabzusteigen und ihr Gesellschaft zu leisten (p. 10 f.).

Das nun Folgende ist eine sehr lebendige Durchdringung von szenischer Darstellung und sukzessiver Beschreibung, wobei deutlich der Bezug auf die Perspektive Polyandres aufrechterhalten wird: Musi-

gène steigt von der Terrasse herab, "üour se planter insolemment devant cette troupe où à peine les hommes les plus accomplis eussent osé s'arrester" (p.11), und:

> "Alors l'on le pût observer depuis les pieds jusqu'à la teste. L'on vid que son corps estoit à peu pres de la riche taille, mais qu'il estoit couvert d'un vestement assez pauvre. Tout en estoit noir, excepté ce qui se rendoit gris ou d'autre couleur pour estre taché ou usé." (p.11).

Hieran schließt sich eine humoristische Beschreibung seines abgewetzten seidenen Wamses, seiner "räudigen" samtenen Kniehosen (p.12 f.) und - nun wieder an Bewegung gebunden - seines vergleichsweise eleganten Mantels:

> "[...] mais ces diversitez qui resjouyssoient la veuë furent soudain cachées d'un bord de son mantau qu'il estalloit soigneusement, pource qu'il estoit meilleur que le reste." (p.13).

Die Beschreibung seiner ausgetretenen, schmutzbespritzten Stiefel geht wiederum in Darstellung einer Bewegungsphase über: sie sind nämlich, der Mode entsprechend, mit Kreide geweißt, und zwar so reichlich, daß der Poet, während er die Stufen hinabeilt, einen Augenblick in der von ihnen aufgewirbelten Staubwolke verschwindet und zugleich die Kleider der Damen besudelt (p.13 f.). Nun, da er steht, wird die Beschreibung detailliert und systematisch: sie wendet sich dem Hemd und dem Kragen zu, deren Abgetragenheit mit amüsanter Verve veranschaulicht wird (p.14).

> "De là l'on montoit à la consideration de son visage, où l'on voyoit des yeux creux & hagards; une bouche assez grande; le nez tortu; les joues creuses, & tout cela accompagné d'une longue chevelure, plustost couverte d'une farine de moulin que d'une poudre de Parfumeur." (p.15).

Im abschließenden Satz des Porträts wird wohl implicite Polyandres Point de vue ausgedrückt:

> "Tel estoit cét homme qui paroissoit pourtant digne de compassion aux gens d'esprit, qui jugeoient la peine qu'il avoit à faire le joly & le Courtisan [...]" (P.15).

Die folgende Szene dient weiter dazu, die Gestalt Musigènes in ihrer linkischen und hochgemuten Ärmlichkeit anschaulich zu machen. Des Poeten galanter Dialog mit Clorinie wird immer wieder von kleinen Malheurs unterbrochen, die ihm infolge seiner unzulänglichen oder unzweckmäßigen Kleidung widerfahren: ein Manuskript entfällt seiner Tasche, als er vor Clorinie niederkniet (p.17); während er das Manus-

kript den Damen entreißt, die ihn mit Fragen über den Inhalt seines neuen Opus bestürmen, verliert er ein Porträt (p. 18 f.); während er das Porträt mit einem theatralischen Monolog vor Clorinies Neugier in Schutz nimmt, entwendet ein Unbekannter (Valère) es ihm, ohne daß dieser Diebstahl vorläufig bemerkt würde (p. 21 ff.); im gleichen Moment entreißt ihm der Lakai eines Höflings den nur geliehenen Mantel, mit der Behauptung, Musigène habe ihn gestohlen, und die Anwesenden müssen den Poeten in Schutz nehmen (p. 25 ff.). Diese ganze abwechslungsreiche Verkettung von Dialog, Handlung und Beschreibungsfragmenten wird nachträglich zu Polyandres Perspektive in Beziehung gebracht:

> "La consideration de ce premier accident [celui du portrait volé] avoit esté ostée à tous les spectateurs par le second [celui du manteau]. Polyandre s'estoit aproché de Musigene avec beaucoup d'autres pour luy porter main forte [...]" (p. 29).

Leider verliert sich im Verlaufe des Romans diese glückliche Verflechtung von Beschreibung, szenischer Darstellung und Dialog, und an die Stelle der Handlung tritt schier endlose Konversation, die den Hauptteil des Buches ausmacht. Aber immer wieder finden sich Inseln anschaulicher und **subjekt**bezogener Beschreibung, und zwar vorzugsweise an den Anfängen der Schauplatzeinheiten, die den Stationen der wenige Tage umfassenden erzählten Zeit entsprechen: so am Vormittag des ersten Tages der "Jardin du Luxembourg", am Abend der Ball und am Vormittag des dritten Tages der Besuch bei Clorinie.

Die Schauplätze spielen in diesem Pariser Sittengemälde naturgemäß eine wichtigere Rolle als in Sorels früheren Romanen, sie sind in viel stärkerem Maße konstituierendes Element der Handlung, deren Hauptabschnitte sie markieren. In den sechs Tagen der erzählten Zeit (die übrigens nicht der Einteilung in sechs Bücher entsprechen: die drei Bücher des ersten Bandes erzählen einen Ablauf von zwei Tagen, während in den drei Büchern des zweiten Bandes vier Tage vergehen) werden folgende Stationen durchschritten:

1. Tag (I, p. 1 ff):

Jardin du Luxembourg (p. 1 ff.) - Néophile im Hause der Witwe Aurélie (p. 42 ff.) - Fahrt in der Karosse (p. 67 ff.) - Ball in einem reichen Bürgerhaus (p. 173 ff.).

2. Tag (p. 237 ff.):

Im Hause des Fianziers AEsculan, des Vaters von Néophile (p. 237 ff.) - Bei Aurélie (p. 398 ff.) - Foire Saint Germain (p. 460 ff.).

3. Tag (II, p. 1 ff.):

Bei Clorinie (p. 1 ff.) - Bei Aurélie (p. 218 ff.).

4. Tag (p. 223 ff.):

Polyandre bei Néophile; am Nachmittag beide bei Aurélie (p. 223 ff.) - Polyandre bei AEsculan (p. 237 ff.) - Polyandre bei Néophiles Freund Géliaste (p. 240) - Géliaste bei Néophile (p. 241 f.) - Néophile bei Polyandre (p. 243 ff.).

5. Tag (p. 246 ff.):

Polyandre mit Néophile bei der Wahrsagerin (p. 246 ff.) - Bei AEsculan (p. 250 ff.) - Bei Aurélie (p. 257 ff.).

6. Tag (p. 481 ff.):

Bei AEsculan (p. 481 ff.) - Néophile, Polyandre und AEsculan zum Diner bei dessen Schwester (p. 486 ff.) - Musigène und Gastrimargue im Hause AEsculans (p. 488 ff.) - Rückkehr der Anderen (p. 505 ff.).

Ausführlich beschrieben werden nur die öffentlichen Schauplätze: so der Jardin du Luxembourg (I, p. 2 ff.), der Ballsaal (I, p. 178 ff.), die Foire Saint Germain (I, p. 460 ff.). Die Schilderung der Foire ist am längsten ausgedehnt, insofern als Szene und Dialog noch lange nach der Gesamtbeschreibung durch kurze Einzelbeschreibungen von Stationen des Jahrmarkts unterbrochen werden, die Polyandre mit seinen Genossen durchschreitet: die Bude eines Malers (p. 538); die Spielbuden in der rue de l'Orfèvrerie (p. 598 f.), etc. Allerdings liegt der Akzent der Beschreibung, wie schon beim Jardin du Luxembourg, mehr auf der Menge, die den Platz füllt, als auf dem eigentlich Räumlichen und Architektonischen des Schauplatzes. Fast gar nicht beschrieben werden die Intérieurs der verschiedenen Bürgerhäuser, in die sich die Romanpersonen begeben; sie werden nur sukzessiv angedeutet durch bestimmte Details, auf die sich das Interesse konzentriert: so die Verteilung von Licht und Schatten in Clorinies Salon (II, p. 20) und ihr Bildnis (II, p. 33), die im Vorraum des Ballsaals abgestellten Stiefel (I, p. 173 ff.), die Gegenstände in dem dunklen Zimmer, in dem Néophile statt von Aurélie von der Irren Guérinette empfangen wird (I, p. 48 ff.), oder die Einrichtung von Küche und Keller im Hause AEsculans, in dem der Parasit Gastrimargue sich für das nicht stattfindende Gelage schadlos zu halten sucht (II, p. 491 ff.), und das Versteck, von dem aus der schadenfrohe Musigène ihn belauert (II, p. 494; 502). So wird auch während der langen Dialogszene auf der Fahrt durch Paris (I, p. 67-114) nur ab und zu an die Karosse erinnert, in der die Gesprächspartner sitzen: eine Verkehrsstockung zwingt die Karosse zum Halten (I, p. 73), was dem Scharlatan Héliodore Gelegenheit gibt, Néophile beiseite zu ziehen und ihm ein fragwürdiges Angebot zu machen (I, p. 106); die Karosse fährt weiter (I, p. 111) und hält vor AEsculans Haus (I, p. 114).

Die Personenbeschreibungen beziehen sich oft ausschließlich auf Charakter und Lebensweise: dies gilt für die Kennzeichnung Gastrimargues als Parasit und Pedant (I, p. 275), für das Porträt Clorinies (II, p. 2-6), für die anekdotische Skizze von Gastrimargues Lebensweise, die Polyandre zur Unterhaltung seiner Zuhörer entwirft (II, p. 399-408). Phy-

siognomisch dargestellt werden nur Musigène (I, p. 15), Guérinette (I, p. 61 f.), Orilan (I, p. 78 f.), Madame Ragonde (II, p. 318 f.). Und zwar handelt es sich hier um vorwiegend groteske, von der Norm abweichende Züge. Die Norm wird nicht beschrieben: Néophile wird bei seinem ersten Auftreten nur als "bien fait" und "bien vestu" gekennzeichnet (I, p. 35). Eine große Rolle spielt die Kleidung: so bei Musigène (I, p. 12 ff.: sein Aufzug im Jardin du Luxembourg; sein Aufzug am nächsten Tag bei AEsculan, p. 287 f.; sein Spitzenjabot, p. 378ff.; seine neuen Kleider II, p. 262) und bei Orilan (II, 263 ff.; die groteske Vorgeschichte seines Mantels p. 264-270); so bei der altfränkischen Bürgersfrau Ragonde (II, p. 317 f.) und bei Polyandres Verkleidung als Frère Polycarpe (II, p. 336 f.). Auch hier liegt der Akzent auf dem Abweichenden, Lächerlichen, Schäbigen, während Norm oder Eleganz nicht dargestellt werden. Dies wird ganz deutlich, wenn es von Musigène lakonisch heißt:

> "Musigene avoit son habit neuf de drap de Hollande, avec une dentelle passable, mais il luy manquoit un chapeau neuf & des bottes neufves [...] " (II, p. 262).

Zustandsbeschreibungen haben in einem so ausführlich erzählten kurzen Zeitraum keinen Platz. Sie tauchen allenfalls in biographischen Porträts auf, wie bei der Schilderung von Clorinies Lebensweise (II, p. 2-6) oder in der phantastischen Lebensgeschichte Gastrimargues, die Musigène zum besten gibt (I, p. 307-354).

Trotz der weitgehenden Übereinstimmung von Erzählzeit und erzählter Zeit ist der Polyandre, ähnlich wie schon der Berger Extravagant, relativ arm an szenischer Darstellung. Die Stellen, an denen sich szenische Darstellung konzentriert, fallen häufig zusammen mit deskriptiven Partien, die an Polyandres sukzessives Erleben gebunden sind: so die Szenen im Jardin du Luxembourg (I, p. 8-29); die Tumulte beim Ball (I, p. 180-199) und auf der Foire Saint Germain (I, p. 464-473), wobei Polyandres Perspektive durch seine vorausgehenden "réflexions" angedeutet ist (I, p. 173 ff.; 456 ff. und 464 ff.); die Szene in Clorinies Gemach, die Polyandre belauscht (II, p. 6-19). Zwei weitere Zentren szenischer Darstellung, in denen das deskriptive Element ganz geringfügig ist, zeichnen sich zugleich auch durch Abwesenheit von Polyandres Perspektive aus, so als wäre nur Polyandre das geeignete Medium sorgfältiger Beobachtung der Außenwelt: Néophiles Abenteuer mit der Irren Guérinette, in Néophiles Point de vue erzählt (I, p. 48-61); Gastrimargues Suche nach Eßbarem in AEsculans Haus (II, p. 487-505), teils in seiner eignen Perspektive, teils in der des schadenfrohen Lauschers Musigène. Hinzu kommen noch einige farcenhafte Intermezzi um die Gestalt des "Amoureux universel" Orilan: Orilan hält auf der Straße Lakaien und Lieferanten an, von denen er in seiner Mythomanie annimmt, daß sie mit Liebesbotschaften für ihn unterwegs sind (I, p. 118-148: hierbei nehmen jedoch die Dialoge den meisten Platz ein); Orilans Perücke wird zum "Kometen" (I, p. 229-231) /2; Néophile und Musigène ziehen Orilan den Stuhl weg (II, p. 278). Szenische Darstel-

lungen konzentrieren sich weiterhin in einigen Binnenerzählungen, namentlich in der "Histoire de Céphize" (I, p. 244-274: Valère entführt, ohne es zu wissen, seine Geliebte ins Kloster) und in den Erzählungen von Gastrimargues Karosse ("Nouvelle histoire de Gastrimargue" (II, ü. 412-478) und seinen drei Liebesabenteuern ("Amours de Gastrimargue" II, p. 535-613: namentlich die Szene, in der Gastrimargue noch vor der Ehe gehörnt wird p. 590 ff.).

Abgesehen von den genannten Zentren szenischer Darstellung, die selbstverständlich ihrerseits mit Dialog durchsetzt sind, herrscht im ganzen Roman das gesprochene Wort vor, und zwar in einem Maße, daß man ihn geradezu als Konversationsstück bezeichnen könnte. Die Dialoge sind meist sehr lang, und die einzelnen Repliken haben häufig die Form eines "discours". Lange überleitende Obliqua-Perioden schaffen ein beständiges crescendo und decrescendo der Unmittelbarkeit, Rezitativen vergleichbar, die mit Arien abwechseln. Man kann sich bei der Lektüre des Eindrucks nicht erwehren, daß die oratio obliqua in diesem Roman, in dem die Konversation das eigentliche Geschehen ausmacht, die mangelnde szenische Darstellung ersetzen soll. Die meisten Dialoge münden zudem in eine längere Binnenerzählung, die sich ihrerseits wieder in Konversation auflöst. Zur Veranschaulichung des Gesagten diene das Strukturschema einer Dialogszene. Es handelt sich um die Gespräche in Aurélies Salon, und zwar von Ragondes Verschwinden an, durch das ein gewisser Akt-Einschnitt geschaffen wird:

II, p. 381 ff.:	Wiederauftritt Musigènes und Polyandres; Repliken (Polyandre rechtfertigt seine Maskerade als Frère Polycarpe; Musigène wird gefragt, wo er sich in der Zwischenzeit aufgehalten hat)
385:	oratio obliqua Musigènes (Erklärung seiner vorübergehenden Abwesenheit)
386 ff.:	Repliken (Musigène plant, dem Parasiten Gastrimargue einen Streich zu spielen, und berät sich mit den Anderen darüber)
388 ff.:	Discours Orilans (Charakterporträt Gastrimargues); setzt ein mit eingeklammerter Inquit-Formel:
	"A quoy bon tant de précautions pour une affaire de telle qualité (reprit Orilan, avec un esclat de risée.) Qu'est-ce que Gastrimargue à des amis? [...]"
390 ff.:	Discours Musigènes (Musigène entwickelt seinen Plan)
393:	Replik Polyandres
393-397:	Musigène erzählt von einer Begegnung mit Gastrimargue
397 ff.:	Repliken
399-407:	Polyandre entwirft ein anekdotisches Porträt Gastrimargues
407:	Eine Replik
409:	Reden als Akt:
	"Ils prenoient grand plaisir à se representer comment ce Parasite avoit si grand soin de la Table [...]"
	ENDE DES 5. BUCHS

6. BUCH

410 f.: oratio obliqua Aurélies (Erkundigung nach Gastrimargues Leben)

411: Replik Polyandres

412-478: Polyandre erzählt die "Nouvelle histoire de Gastrimargue"

442-444: Unterbrechung durch eine Zwischenfrage Hypérides, infolge deren Polyandre das rätselhafte Verschwinden von Gastrimargues Karosse früher aufklärt als beabsichtigt; hier modifiziert der Dialog die Erzählweise des Binnenerzählers!

479: Reden als Akt:

"& cela faisoit imaginer que depuis il avoit voulu adjouster quelque chose à la verité ou à ses circonstances, comme l'on luy en avoit desja touché quelques mots, [...] l'on luy en parla encore [...]"

479 f.: oratio obliqua Polyandres (Beteuerung seiner Wahrhaftigkeit)

481: Allgemeiner Abschied. Reden als Akt:

"[...] Neophile ne permit pas que Polyandre allast coucher autre part que chez luy [...]"

Hier Polyandres Beteuerung seiner Wahrhaftigkeit, als Beispiel des Umfangs, den eine oratio-obliqua-Periode im Polyandre anzunehmen pflegt:

"[... Polyandre] protesta qu'il ne taschoit point d'embellir ses contes par des **mensonges**, & que c'estoit ce qui trompoit ceux qui n'avoient qu'une fausse galanterie, & qui ne sçavoient pas en quoy consi-/stoit un agreable entretien, dont la naiveté devoit estre le seul ornement; Que de vray, si l'on ne luy eust rien dit, il n'eust pas declaré si precipitamment la maniere dont Gastrimargue avoit esté privé pour quelque temps de son cher carrosse, mais qu'enfin il ne fust tousjours venu-là, comme à une verité historique, qui ne pouvoit estre celée, quelque face & quelque ordre que l'on luy donnast." (II, p. 479 f.).

Die Binnenerzählungen, aus der Konversation geboren und in sie einmündend, sind, im Gegensatz zu denen des Francion und des Berger Extravagant, überwiegend Erzählungen in der dritten Person, deren Protagonisten dem Erzähler und seinen Hörern bekannt sind, ja sogar in der Rahmenhandlung selbst auftreten; es sind Klatschgeschichten. Hier ein Überblick:

I, p. 244-274: "Histoire de Céphize", von einem Edelmann im Hause AEsculans erzählt. Der Erzähler rekonstruiert den Point de vue seines Freundes Valère auf Grund seiner Vertrautenstellung.

p. 307-352: "Histoire de Gastrimargue", von Musigène im Hause AEsculans erzählt. Der Erzähler beruft sich mehrfach auf Autoren satirischer Pamphlete (p. 306, 335, 337, 345 f., 352). Er bezieht diese Pamphlete, die keinen Namen nennen, auf Gastrimargue, hinter dem sich bekanntlich der von einer Unzahl von Satirikern zur Zielscheibe genommene Professor Pierre de Montmaur verbirgt /3. Die groteske Pseudo-Biographie gibt sich somit als Kompilation wirklich existierender Satiren auf eine wirklich existierende Gestalt, deren Namen sie unter Vortäuschung, ihn endlich preiszugeben, abermals verschlüsselt. Gastrimargue gehört also - im Roman wie in Wirklichkeit - sowohl der Wirklichkeit als auch der literarischen Fiktion an. Daher das cervantinisch anmutende Spiel mit Proto-Autoren, das sich sonst bei Sorel nicht findet (die Memorialisten des Francion und des Berger Extravagant werden erst am Ende des erzählerischen Kontextes erwähnt). Zur Technik ist weiterhin bemerkenswert, daß Musigène dem Gastrimargue mehrfach einen karikierten Point de vue unterstellt: als wüßte er (oder als wüßten die Autoren, auf die er sich beruft), was der dargestellte Typ in einer gegebenen Situation denken muß (p. 317, 319, 329, 342).

p. 545-587: "Histoire de Néophile et de Géliaste", von Néophiles Freund Cléobule auf der Foire Saint Germain erzählt. Der Erzähler rekonstruiert den Point de vue Néophiles.

II, p. 48-214: "Histoire d'Héliodore et d'Artéphius", von dem Gelehrten Mélinte bei Clorinie erzählt. Der Erzähler beruft sich auf Gewährsleute - "des gens dignes de foy" - und auf eignes Erleben - "le temoignage de mes yeux" (II, p. 47). Héliodore ist ein Scharlatan, der bereits an früherer Stelle im Roman aufgetreten ist (I, p. 98 ff.) und vor ein paar Tagen bei der leichtgläubigen Clorinie sein Glück versucht hat (II, p. 38 ff.). Die lange Erzählung wird einmal durch Dialog unterbrochen (II, p. 165-169) und dann unter einem neuen Titel fortgesetzt: "Suite de l'Histoire d'Héliodore, sous le nom de Theophraste" (II, p. 169 ff.). Sie zerfällt hinsichtlich ihrer Technik in drei Teile: eine Biographie, für die Mélintes Berufung auf Gewährsleute gilt (p. 48-86), eine Ich-Erzählung, in der Mélinte seine seine Begegnungen mit dem Scharlatan erzählt (p. 86-165), und eine Reihe von Anekdoten, für die Mélinte das "on dit" in Anspruch nehmen muß (p. 169-214).

p. 412-478: "Nouvelle histoire de Gastrimargue", von Polyandre bei Aurélie erzählt. Der Erzähler beruft sich auf nicht näher bezeichnete besondere Informationen (p. 411).

p. 535-613: "Amours de Gastrimargue", von Polyandre bei AEsculan erzählt. Starkes Hervortreten unechter, typisierter Points de vue (p. 539, 553, 591). Sogar der Point de vue des Mädchens Chrysante wird mitgeteilt, wobei aber sogleich zu verstehen gegeben wird, daß sie ihn manifestiert hat (p. 552).

Daneben gibt es noch eine Fülle kleinerer, nicht durch Titel gekennzeichneter Binnenerzählungen, meist in der ersten Person: Néophile erzählt, was ihm bei Aurélie widerfahren ist (I, p. 68-71); die Mädchen

erzählen von ihren Erlebnissen mit dem "Amoureux universel" (I, p. 200-213), wobei dieser selbst Einwände und Ergänzungen macht (p. 209 f.); Géliaste erklärt auf der Foire den sonderbaren Triumphzug Orilans als "Roy des Amoureux" (I, p. 481-493).

Typisch für den Konversationscharakter des Romans sind Raffungen ganzer Dialogphasen: Jemand wiederholt "en bref" eine Geschichte vor neuen Zuhörern, und diese geraffte Wiederholung wird nicht wiedergegeben, sondern nur erwähnt. So wiederholt Polyandre die von Mélinte erzählte Scharlatangeschichte vor Aurélie (II, p. 330); oder er erzählt die "Nouvelle histoire de Gastrimargue" noch einmal vor AEsculan, um hierauf mit der Fortsetzung "Amours de Gastrimargue" zu beginnen. Raffungen anderer Art spielen in diesem Roman keine Rolle, außer in dem mit biographischem Bericht durchsetzten Porträt Clorinies (II, p. 2 ff.) und bei den Zeitsprüngen, die nie über "le lendemain" hinausgehen.

Die Konversation beherrscht den Roman mit solcher Ausschließlichkeit, daß andere Formen der objektiven Schicht ganz zurücktreten: Literatur im Roman erscheint nur als mündliche Kolportage (Musigènes "Histoire de Gastrimargue"). Der einzige Brief ist die "assignation" zu einem Rendez-vous, die Néophile im Jardin du Luxembourg herumzeigt (I, p. 37). Musigènes Sonett auf AEsculan wird nur erwähnt, nicht zitiert (I, p. 290 f.).

Der Polyandre ist demnach vor allem ein Dialogroman, mit starker Ausweitung durch Binnenerzählungen, geringer szenischer Konkretion und einigen gut gelungenen, lebhaften Beschreibungen, die an die Erlebnisperspektive des Protagonisten gebunden sind.

III. Der Erzähler vor Sorels "Francion" und "Berger Extravagant"

Bei der Betrachtung von Vergleichsmaterial zu den hier analysierten Romanen soll zunächst die Gestalt des Erzählers im Mittelpunkt des Interesses stehen. Die mehr oder weniger hervortretende, mehr oder weniger in die Fiktion einbezogene Subjektivität des Erzählers ist es, die jeweils den erzähltechnischen Tenor des ganzen Romans schafft und die Erscheinungsweise der gegenständlichen Schicht mitbestimmt.

Die Frage nach möglichen Vorbildern für Sorels Erzählergestalt richtet sich zunächst auf die zeitgenössische Romanliteratur, die Sorel vor Augen gehabt hat. Die Astrée, mit ihrem gelegentlich dazwischenredenden, aber beziehungslos über der dargestellten Welt schwebenden, als "Ich" nur in grammatischen Floskeln hervortretenden Erzähler kommt in diesem Zusammenhang nicht in Frage. Wohl aber wäre an einen unmittelbar vorausgehenden Romantyp zu denken, der um die Jahrhundertwende in Frankreich große Verbreitung fand: an jene sentimentalen Romane nämlich, die sich, in ausdrücklicher Reaktion gegen die Mode zeitlich und räumlich ferner Stoffe - also gegen die Amadis-Romane und die Nachahmungen des Longus und des Heliodor - als zeitgenössisch-französisch und als "histoire véritable" geben und in denen meist irgendeine pathetische Beziehung zu den jüngst vergangenen Bürgerkriegen und zur Regierungszeit Heinrichs IV hergestellt wird.

Hier wäre namentlich an Vital d'Audiguier zu denken, dessen Histoire tragécomique de nostre temps, soubs les Noms de Lysandre et Caliste (1615) Sorel scharf kritisiert /1, dessen Erzähltechnik er jedoch in vielem übernimmt. Der Erzähler tritt in d'Audiguier's Roman mehrfach hervor, vor allem in "ariostischen" (man könnte auch sagen: "cervantinischen") Übergängen:

> "Nous avons laissé la belle Caliste en prison, il ne l'y faut pas oublier, ny l'y laisser tremper longuement, car c'est le centre de la misere, & le sepulchre de ceux qui vivent." /2

Oder aber in Auslassungsformeln wie dieser:

> "[...] nous avons laissé Lysandre cheminant à nostre Dame du Mont-Serrat. Lequel pour ne nous arrester aux villes où il passa, ny aux choses qu'il y vit, traversa quarante jours apres son depart,/ ces hautes montagnes qui servent d'eternelle barriere aux deux plus grands Royaumes du monde [...]" (p. 223 f.).

Eine ganz ähnliche Auslassungsformel finden wir im Francion, auch dort aus Anlaß einer Reise /3. Den eigentlich ariostischen Übergang - von einem Schauplatz zum andern - benutzt Sorel nur sehr sparsam; er macht sich sogar in seiner Kritik an Ariost unverhohlen über diesen Procédé lustig und rügt seinen Gebrauch bei d'Audiguier /4.

Folgender Buchanfang bei d' Audiguier leitet mit abgewandelter Musenanrufung eine Vorausdeutung ein:

> "Qui me donnera des termes, & des Parolles assez propres pour exprimer les douleurs, dont nous allons estre travaillez en la troisiesme partie de ceste histoire [...] " (p. 110, Anfang von Buch VI, und p. 734, mitten in Buch X).

In Sorels Polyandre finden wir eine ganz ähnliche Vorausdeutung am Anfang des 3. Buches, hier mit Anrufung des Schicksals /5.

Das Einmünden der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählers erfolgt bei d' Audiguier in recht origineller Form. Schon der Anfangssatz des Romans besagt, daß die Handlung zur Zeit Heinrichs IV spielt:

> "Soubs le memorable regne du grand HENRY pere valeureux de nostre invincible Monarque florissoit en France, un jeune Seigneur dont la Noblesse Heroïque, est encore plus illustre pour la gloire de sa vertu, que pour l' antiquité de sa race." (p. 1) /6

Gegen Ende der Geschichte kommt Lysandre zu einem festlichen Turnier an den Pariser Hof (Buch X), und nach seinem ritterlichen und galanten Triumph entdeckt er einen Obelisken, der in dunkler Orakelsprache drei Prophezeiungen auf Louis XIII und seine Verbindung mit dem Hause Habsburg enthält. Der Erzähler setzt hinzu:

> "Il n' y eust personne en toute la compagnie qui ne leut ces Propheties, ny personne qui les peut entendre des lors, mais depuis le temps les a clairement expliquees, du moins les deux dernieres, & la plus grande partie de la premiere." (p. 794).

Hierauf finden, wie es sich in einem galanten Roman gehört, 5 simultane Hochzeiten statt, und nach einer genüßlich umschreibenden Ausmalung der Liebesnächte Jungvermählter schließt der Erzähler mit der uns schon aus Sorels Cleagenor et Doristée (1621) /7 bekannten konventionellen Schluß-Apostrophe:

> "Jouyssez Amans fortunez, jouyssez en paix apres tant d' allarmes, & de tourmens, des plus cheres delices, & des plus douces voluptez de la vie. Et pour recompense d' avoir fait icy l' Hystoire de vos amours, faites moy meriter une pareille jouyssance des miennes." (p. 796).

(Der Zukunftswunsch des Erzählers erscheint abgewandelt in Sorels Vraie suitte de Polixene wieder, an deren Ende der Erzähler die Hoffnung ausdrückt, nun auch seinerseits für die mit Nais genossenen Wonnen einen Geschichtsschreiber zu finden /8).

Auch mitten im erzählenden Kontext redet d' Audiguier' s Erzähler seine Gestalten an. So apostrophiert er Caliste, als sie nach so vielen gemeinsam durchstandenen Fährnissen im Begriff ist, ihren Lysandre zu

verlassen, und verbreitet sich über die unberechenbare Launenhaftigkeit der Frauen (p. 715 f.). Bei der Beschreibung des Turniers redet er die dabei Anwesenden sogar als mögliche Leser an und entschuldigt sich, sie in seiner Darstellung nicht genügend gewürdigt zu haben:

> "Que la Royne, que les Princesses, que les Espousees, que toutes les belles en general, & que Caliste mesme me pardonne (de laquelle je fais l'Histoire) si je ne descris icy leurs beautez, retenu de la connoissance de ma foiblesse, & de la crainte que j'aurois d'offenser leur perfection par le peu/ que j'en pourrois dire. Que tant de braves Princes & Seigneurs qu'il y avoit aussi, me pardonnent, si pour m'estre proposé seulement Lysandre, & les personnages necessaires à la representation de son amour, j'ayme mieux du tout taire leurs actions, que toucher en passant des choses qui meriteroient des volumes particuliers." (p. 763 f.).

Dies geht in der Verquickung von Fiktion und Wirklichkeit weiter als Sorels Anreden an Romangestalten oder Leser /9.

Das Interessanteste aber in d'Audiguier's Roman ist - wiederum mitten im Kontext - die Auseinandersetzung mit den "médisants":

> "Je sçay bien que quelques Autheurs moins fidelles que medisans, ou voulans plustost imiter le Roman des Amadis qui se faisoient eux mesmes cocus, que suivre le fil d'un vray discours, ont voulu dire que tant parmy la course de ce voyge (sic!), que pendant le sejour qu'ils firent en ce pais, Caliste vaincue de la continuelle poursuite, & des obligations de Lysandre, se rendit en fin a la violence de ses desirs. Mais ces gens-la ont eu plus de cognoissance des faux bruits qui couroient en ce temps la contre elle, que de ses vertus, & se sont plustost laissez/ emporter à la passion de ses ennemis, qu'à la verité de l'histoire. Au reste si ce n'est le trait d'une plume justement offensee par quelque injurieux desdain de Caliste, c'est une malice extremement noire de publier des faveurs qu'elle n'a point faittes, lesquelles on est tousjours obligé de taire quand elles seroient veritables." (p. 398 f.).

Sorel tut also nichts Neuers, wenn er seinen Francion in der B-Fassung verschiedentlich vor den "mesdisans" oder vor der "Chronique scandaleuse" in Schutz nimmt /10 oder gelegentlich mitten im Text des Berger Extravagant die Wahrhaftigkeit seiner Geschichte beteuert /11. Hinzu kommt bei Sorel nur, daß er am Ende seiner Romane und in seinen Vorreden die Beziehungen des Erzählers zu den handelnden Personen klärt.

Wir haben uns solange bei d'Audiguier's Roman aufgehalten, weil er ein besonders frappantes Beispiel jener galanten Romane bietet, die eine reale Beziehung zur Zeitgeschichte vorgeben. In der Tat gibt es um 1600 eine Fülle von Romanen, die, sei es im Titel, in der Vorrede

oder sogar im Kontext, als "histoire véritable et récente" auftreten. G. Reynier /12 gibt uns eine beachtliche Liste solcher Erzählungen.

Bezeichnend sind Wendungen wie "Histoire autant veritable et advenue qu'agreable à lire" in Rezés Desesperé Contentement d'amour (1599) /13 oder "histoire, non seulement veritable, mais presque sceue de tout le monde" in Du Souhait's Amours de Poliphile et Mellonimphe (1599) /14. Damit nicht genug, erklären viele Autoren, sie seien Zeugen des von ihnen Berichteten gewesen und hätten nur die Namen der Personen geändert /15. Nicht wenige beziehen sich darüberhinaus auf Gewährsleute, und Faure, der Autor der Vivante Filonie (1605) nennt als Gewährsmann und Helden seines Romans seinen Beschützer, einen Grafen Fürstenberg: "c'est lui qui m'a mis la plume en main pour lui representer ses flames" /16. Diese Fiktion des Helden als Auftraggebers und Adressaten der Erzählung finden wir auch bei dem von Sorel viel geschmähten Nervèze, in den Avantures de Lidior /17, und wir finden sie wieder in Sorels eigenen Romanen, so in der Histoire amoureuse de Cleagenor et de Doristée (1621) /18 und, in mehr und mehr ironisch abgewandelter Form, im Francion und im Berger Extravagant.

Was die Fiktion des Erzählers als bloßen Herausgebers und Bearbeiters von bereits vorliegendem Material betrifft, so geht sie letztlich gewiß auf den "Manuskriptfund" zurück, mit dem Montalvo, der Autor der ersten Amadis-Bücher, in seinem Prolog (1492) seine eigenmächtige Fortsetzung des überlieferten Stoffes rechtfertigt /19. Während aber Montalvo ebendort das Unwahrscheinlich-Phantastische der Amadis-Geschichten offen einbekennt und den Leser mit amüsantem Freimut vor ihrer Lügenhaftigkeit warnt, finden wir bei Sorels Vorgängern und Zeitgenossen die Bearbeiter-Fiktion mit der ernsthaften Beteuerung der Authentizität verbunden. Als Beispiel hierfür diene der Roman Lintason et Pallinoé des Sieur de la Regnerye, der uns (am Anfang des Kontextes) nicht nur versichert, seine Geschichte sei "tres veritable et si recente qu'elle sera cogneue d'un chacun", und er selbst sei ihr "tesmoin oculaire" gewesen, sondern uns auch sein Verfahren mit den ihm vorliegenden Dokumenten mit einer Formel erläutert, der wir auch bei Sorel mehrfach begegnen:

> "Je mettray seulement par ordre les mesmes demandes et responces de ces deux amans, et les mesmes lettres, sonnets, chansons, et stances, qui ont fait l'ambassade et la conduite de cest infortuné mariage [...]. Et vous promets n'y donner artifice que la seule verité, car je sçay qu'un langage affecté oste beaucoup de foy d'une histoire [...]. D'ornemens je m'en retireray tant que je pourray, jusques à laisser à dessein des discours mal polis, qui esclairent la verité de l'histoire." /20

Und am Ende des Romans finden wir ein breit ausgeführtes Einmünden der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählers, worin uns erklärt wird, wie Lintason sich eine zeitlang "von der Welt" zurückzog, dann aber wider Willen in sie zurückkehrte:

"Voila comme aujourd'huy il y est retenu par force (ainsi le faut-il dire) [...]" /21

(Die Vorrede "Aux Dames" gibt zu verstehen, daß der Autor den Roman im Gefängnis schrieb und daß die Geschichte Lintasons seine eigene ist /22). Was die ungetreue Pallinoé betrifft, so ist sie "200 Meilen" weit fortgezogen:

"[...] pensant (mais en vain) que la renommee n'aura d'assez suffisantes aisles pour porter jusques là la verité de ses meschancetez." /23

Da es sich um verschleierte Autobiographie handelt, hat der Erzähler es nicht nötig, seine Beziehungen zum Dargestellten durch Zwischenreden im Verlauf der Erzählung zu klären. Dergleichen ist überhaupt selten in den Romanen der Jahrhundertwende; Andeutungen dieser Art beschränken sich meist auf Anfang und Ende des erzählerischen Kontextes. Immerhin finden wir in dem am schwedischen Hof spielenden Kurzroman Les Amours de Poliphile et Mellonimphe (1599) des Sieur du Souhait auf den ersten Seiten den Ansatz einer Wissensklausel. Der Erzähler sagt über Poliphiles Teilnahme an einem Turnier:

"Je n'affermeray pas que Poliphile n'y fust invité par amour, mais j'asseureray que ses trophees le firent triompher du coeur de Mellonimphe, fille du Roy de Suede [...]" /24

Der Ursprung der Fiktion, die sich als bezeugbare Wirklichkeit ausgibt, reicht weiter zurück als bis zu den galanten Romanen der Jahrhundertwende. Man könnte zunächst an einen Roman des 15. Jahrhunderts denken, an den Poliphilo des Francesco Colonna, dessen französische Version von Jean Martin, Hypnérotomachie, ou Discours du songe de Poliphile (1554), einen großen Erfolg hatte und den Autor der Amours de Poliphile et Mellonimphe mindestens in der Titel- und Namensgebung beeinflußt haben wird. Der Ich-Erzähler der Hypnérotomachie berichtet zwar lediglich einen Traum, benützt diesen aber als Rahmen für Binnenerzählungen, in denen seine Angebetete "wirklich" vorgefallene, ihm bisher unbekannte Dinge berichtet /25. Doch ist dieser Traumroman in seiner raffinierten Struktur den schlichten "histoires véritables" der Du Souhait und La Regnerye zu weit voraus, als daß man in ihrer Erzähltechnik seine Wirkung zu erkennen vermöchte.

Weiterhin könnte man an Rabelais' Spiel mit der Erzählsituation im Pantagruel denken, dessen Erzähler uns mitteilt, wo wir die Ketten finden können, mit denen man den allzu robusten Pantagruel in seiner Wiege band, oder uns versichert, die Bücher, die Pantagruel in der Bibliothèque de Saint Victor vorfand, lägen gedruckt vor oder würden jetzt in Tübingen gedruckt /26. Aber solches spielerisches Einmünden der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählers hebt den grotesken Legendencharakter der Pantagruel-Geschichten nicht auf: eher wird hier die Gegenwart in das Lügenmärchen hineingenommen, als daß dieses den Anschluß an eine reale Gegenwart fände.

Schließlich könnte man auch an den "Avant-propos" denken, den Fumeé den angeblichen griechischen Atuor seines Vray et parfait amour (1569) schreiben läßt und worin dieser behauptet, er wolle -

> "tirer hors d'oubliance ceste histoire, laquelle au raport, & recit de nos anciens se trouvoit des-ja bien embrouillee, et diversifiee de son vray subject." /27

Aber diese Berufung auf verworrene Nachrichten aus dunkler Vergangenheit, die im Kontext des Romans nirgends Bestätigung erfährt, hat mit den "histoires véritables" der Zeit nach den Religionskriegen weniger gemeinsam als mit dem angeblichen Manuskriptfund des Amadis-Autors /28.

Der eigentliche Ursprung des "Erzählers am Ende der erzählten Zeit" liegt in der Novellistik des 16. Jahrhunderts. Die "histoires veritables", von den Nachahmungen des griechischen Liebesromans auch formal durch das Fehlen der Binnenerzählung unterschieden, sind eigentlich nichts als erweiterte Novellen, und ihr Modell sind Belleforest's Histoires tragiques. Belleforest, der Übersetzer Bandellos, gibt seiner Fortsetzung von Bandellos Novellenbänden den bezeichnenden Titel: "Le Cinquiesme Livre des Histoires Tragiques, Le succez, & evenement desquelles est pour la plus part receuilly des choses advenuës de nostre temps, & le reste des histoires anciennes. Le tout faict illustré, et mis en ordre par François de Belleforest [...]" /29. Und im 1. "Argument" des Novellenbandes erklärt er:

> "J'ay jusque icy [dans les quatre livres précédents] suivy l'histoire de Bandel les discours Tragiques, ou Tragicomiques, ayant toutesfois le langage et ornement d'iceluy tout de mon industrie: mais à pre-/sent je veux faire liberale largesse aux nostres François du mien propre, et de l'histoire veritable souz le tiltre de Tragique, laquelle j'ay recueillie de gens dignes de foy, et qui sont tesmoins de mon dire, comme ayans veu l'effect de ce que je pretens escrire, sans que je me veuille esloigner de nostre temps que bien peu, le voyant assez remply de tels sujets, et lesquels sont dignes qu'on publie, et laisse gravez pour la memoire à la posterité." (p. 23 f.).

Der Band enthält 8 Geschichten, darunter 3 "histoires anciennes": die Geschichte des Dänenprinzen "Amletz" /30 (3. Novelle, p. 197-302), die Geschichte von der Ermordung des Dänenkönigs Kanut im Dom (5. Novelle, p. 405-476) und die Geschichte vom kläglichen Ende der Söhne des Kaisers Friedrichs II, "pour s'estre revoltez de l'Eglise, et ayans persecuté le souverain pasteur seant à Rome" (8. Novelle, p. 610-681). Die übrigen 5 Geschichten sind zeitgenössisch, bzw. aus der jüngsten Vergangenheit, und bezeugbar von Leuten "dignes de foy" (1. "Argument", p. 24). So finden wir am Ende der Geschichte des Usurpators Selim (1. Novelle) folgendes Einmünden der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählers:

"J'ay apris cecy par la relation & memoire/ d'un gentil homme, qui fut present à tout cecy, & estoit du nombre des soldats Chrestiens delivrez des Arabes, & lesquels depuis vainquirent les Turcs meurtriers du Pontife, qui de petit Prestre, se rendit grand Monarque, & a si bien basty le fondement de son Empire, que son fils, à present succedant à ses biens est le plus grand & redouté Prince qui soit guere en toute l'Afrique." (p. 105 f.).

Die 2. Novelle "Coeur genereux d'une Damoyselle Françoyse, exposee avec son mary en une isle deserte de l'Ocean, et comme elle en fut delivree" (p. 115-189) spielt in der Zeit der Conquistadoren. Belleforest gibt zunächst einen Abriß jener abenteuerlichen Epoche, in der auch Franzosen schließlich Schiffe zu überseeischen Entdeckungen und Eroberungen ausrüsteten. Hierauf setzt die eigentliche Novelle ein:

"Entre tous ceux qui du temps de Jaques Cartier, avec les Bretons & Normands ont fait le voyage, y eut un/ gentil homme François, duquel je n'ignore le nom, & si le tais tout à escient, pour bon respect, lequel ayans une fois tenté le gué, & se plaisant en tel exercice, delibera de continuer, & passer plus outre en la cognoissance des regions ja decouvertes." (p. 118 f.).

Es wird erzählt, wie sich zwischen der Schwester dieses nicht genannten "gentilhomme" und einem seiner Begleiter ein Liebesverhältnis anspinnt, das noch während der Seereise zur heimlichen Ehe wird. Der eifersüchtige Bruder entdeckt dieses Verhältnis und läßt die beiden auf einer einsamen Insel aussetzen. Bei der gemeinsamen Robinsonade bewährt sich die junge Frau als tapfere Gefährtin ihres den Entbehrungen nicht gewachsenen Gatten; nach dessen Tode wird sie von französischen Kauffahrern gerettet. Am Ende der Novelle erklärt der Erzähler, er bedaure, nicht auch den Namen ihres Gatten zu wissen:

"Et suis marry que n'ay aussi bien eu la cognoissance de son nom, comme du/ frere de la Damoyselle, a fin qu'en le declarant à chacun, ceux qui ayment, se souvinssent de son desastre, & les gentils esprits, en lieu de chanter les paillardises des anciens, se amusassent au discours de ses honnestes poursuites, lesquelles il ne voulut onc coulourer que de la saincte peinture, & divin crayon d'un sainct, & legitime mariage." (p. 188 f.).

Und nach diesem Satze, der in nuce die gesamte Liebesethik des galanten Romans enthält, schließt der Erzähler mit der uns nun schon bekannten Apostrophe an die Liebenden und mit einem Einmünden der erzählten Zeit:

"Heureux couple d'amans, si à vostre vertu eust succedé une fortune digne d'une si saincte liaison, & heureux nostre temps de se pouvoir vanter de telles perfections, lesquelles il ne faut peindre en l'air, comme les loyautez d'un Amadis, & Oriane, veu que la verité descouvre le fait, & que nostre memoire est encore toute fresche de l'accident, n'ayant guere plus de vingt ans du succez de l'histoire presente, à laquelle je mettray fin, pour cercher nouveau apast, pour l'apetit de ceux à qui je desire de complaire." (p.189).

Die "Histoires tragiques" Bandellos, Belleforest's und ihrer Nachahmer haben zweifellos einen Einfluß auf Sorels Erzählstil ausgeübt /31. Der Anspruch der Wahrhaftigkeit, Bezeugbarkeit und zeitlichen Nähe ist aber viel älter. Wir finden ihn nicht nur in den Novellen Bandellos, deren 4. Band in Lyon eine posthume Erstveröffentlichung fand /32, sondern auch in der älteren französischen Novellistik. Im Prolog des Heptaméron (1546) berichtet Parlamente von dem Kreise um "madame Marguerite":

"[Ils] se delibererent d'en faire autant [que Boccace], sinun en une chose differente de Bocace: c'est de n'escripre nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire." /33

Diese Spielregel erhebt Parlamente auch für ihren Kreis zum Gesetz:

"[...]là, [...]dira chascun quelque histoire qu'il aura veue ou bien oy dire à quelque homme digne de foy." (p.10).

Die "dévisants" spielen in ihren Novellen häufig, am Anfang oder Ende, auf die Wahrhaftigkeit und Bezeugbarkeit ihrer Geschichte an (z.B. 1. Tag, IX, p.49, 53; X, p.54, 63). Zuweilen auch finden wir ein regelrechtes Einmünden am Anfang oder Ende:

"[...] et ont tousjours depuis vescu en grande et bonne reputation." (2. Tag, XII, p.94).

"Puis que je suis choisye, dist Parlamente, pour dire la tierce histoire, je vous en diray une advenue à une dame qui a esté tousjours bien fort de mes amyes et de laquelle la pensée ne me fut jamais celée." (2. Tag, XIII, p.97).

Und wir können noch weiter zurückgehen. Der unbekannte Verfasser der Cent Nouvelles nouvelles (1462) setzt sich in seinem Vorwort ganz ähnlich wie Marguerite de Navarre zu Boccaccios "Cent Nouvelles" (Decameron) in Opposition (wobei er freilich verschweigt, daß er weitgehend Poggio Bracciolini's Facezie als Quelle benutzt /34, nach dessen Vorbild er auch den geselligen Rahmen durch fiktive Zuschreibungen an verschiedene Herren des burgundischen Hofes und durch gesprächhafte Einleitungsformeln anklingen läßt):

"Et pource que les cas descriptz et racomptez ou dit livres de Cent Nouvelles [de Boccace] advindrent la pluspart ès marches et metes d'Ytalie, jà long temps a, neantmoins toutesfoiz, portant et retenant nom de Nouvelles, se peut très bien et par raison fondée en assez apparente verité ce présent livre intituler de Cent Nouvelles nouvelles, jà soit ce que advenues soient ès parties de France, d'Alemaigne, d'Angleterre, de Haynau, de Brabant et aultres lieux,aussi pource que l'estoffe, taille et fasson d'icelles est d'assez fresche memorie et de myne beaucoup nouvelle." /35

Der Ursprung dieses Topos der Authentizität dürfte in der Exempla-Literatur zu suchen sein, für die eine Geschichte nur in dem Maße didaktisch wertvoll ist, wie sie wahr ist. So vergißt Antoine de La Sale bei den wenigen nicht der antiken Geschichte, sondern dem zeitgenössischen Leben entnommenen Exempeln in La Sale (gegen 1451) nicht, zu erwähnen, daß er den berichteten Ereignissen als Zeuge beigewohnt habe /36.

Um unseren notgedrungen unvollständigen Überblick über den Erzähler in der Novellistik abzuschließen, kehren wir zum 17. Jahrhundert und zu einem von Sorels unmittelbaren Vorbildern zurück: Der Exempelcharakter der Novelle lebt auch außerhalb Frankreichs noch fort in Cervantes' Novelas Ejemplares. Cervantes verzichtet zwar auf den Topos der Bezeugbarkeit. Doch lassen seine moralisierenden Schlüsse gern das Moment der Wahrhaftigkeit und zeitlichen Nähe durchschimmern. So finden wir im Schlußsatz des "Amante liberal" die Bemerkung, der Ruhm Ricardos daure noch heute fort unter den zahlreichen Kindern, die er von seiner Frau, diesem Muster des Anstandes und der Anmut, hatte. Und am Ende von "Rinconete y Cortadillo" beruhigt der Erzähler den Leser über Rinconetes weiteres Schicksal:

"Pero, con todo esto, lleyado de sus pocos años y de sa poca experiencia, pasó con [aquella vida] adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más lunga escritura, y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con las de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquellos de la infame academía, que todos serán de grande consideración y que podran servir de ejemplo y aviso a los que los leyeren." /37

Hier haben wir (ohne ausdrückliches Einmünden der erzählten Zeit) das Hervortreten des Erzählers am Ende mit dem "Kann fortgesetzt werden", dem wir auch in Sorels Romanen begegnen und das - wie H. Petriconi zeigt - einer uralten Erzählertradition entspricht /38. Der erzählerische Kontext wird in Cervantes' Novellen sonst nur wenig durch Erzählerzwischenreden unterbrochen /39. Solcher Erzählhaltung steht Sorels Technik noch recht nahe, - näher als dem allgegenwärtigen Spiel mit der Erzähler-Übersetzer-Fiktion im Don Quijote und in Persiles y Sigismunda /40, von dem der Berger Extravagant

nur einen schwachen Abglanz zeigt. Sorels Leistung besteht aber darin, daß er das von seinen Vorgängern übernommene Schema des "Erzählers am Ende der erzählten Zeit" neu durchdenkt und rechtfertigt. Überdies bereitet er, wie wir gesehen haben, das Hervortreten des Erzählers durch im Kontext verstreute Zwischenreden und durch Francions oder Lysis' Hinwendung zu literarischer Gestaltung systematisch vor.

Erzähltechnik von d'Urfé und Sorel bis zu Mlle de Scudéry und Scarron

Die Entwicklung des galanten Romans im 17. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch ein fortschreitendes Zurücktreten des Erzählersubjekts und eine fortschreitende Subjektivierung der Protagonisten. An dieser Entwicklung hat sogar der komische Roman bis zu einem gewissen Grade teil, wie bereits an Sorels Polyandre erkennbar war. Sie zeichnet sich aber zuerst in den galanten Romanen ab, und zwar ansatzweise schon bei deren Prototyp, der Astrée (1607-1627).

D'Urfé's Roman beginnt mit einer Schilderung des Schauplatzes im Präsens, also mit einem Gegenwartsbezug:

> "Aupres de l'ancienne ville de Lyon, du costé du soleil couchant, il y a un pays nommé Forests [...] " etc. /1

Dann ist, noch immer im Präsens, von dem idyllischen Leben der Schäfer die Rede; und der Erzähler setzt mit formelhaftem Ich-Bezug hinzu:

> "Et croi qu'ils n'eussent deu envier le contentement du premier siecle, si Amour leur eust aussi bien permis de conserver leur felicité, que le Ciel leur en avoit esté veritablement prodigue. Mais endormis en leur repos ils se sousmirent à ce flatteur, qui tost apres changea son authorité en tyrannie." (I, p. 9).

Mit dieser Vorausdeutung auf den Erzählgegenstand ist der Bereich des Zeitlos-Gegenwärtigen verlassen. Es folgt eine regelrechte kleine Vorerzählung der Ereignisse, die zu dem Zerwürfnis der beiden Protagonisten führten (p. 10), und die erst später in Astrées Ich-Erzählung (p. 111 ff.) aufgerollt werden. Die Vorerzählung wird durch eine Verallgemeinerung unterbrochen, die noch im selben Satz wieder in Bericht übergeht:

> "Il est vray que si en la perte de soy mesme on peut faire quelque acquisition, dont on se doive contenter, [Céladon] se peut [passé simple!] dire heureux de s'estre perdu si à propos, pour gaigner la bonne volonté de la belle Astrée, qui asseurée de son amitié, ne voulut que l'ingratitude en fust le paiemens [...]" (p. 10).

Nach dieser Vorerzählung, die zum ungefähren Verständnis der Situation erforderlich ist, kann die eigentliche Erzählung "in medias res" beginnen. Sie beginnt ziemlich abrupt mit einem deiktischen Zeitadverb, das alles unmittelbar Folgende als auf den Erlebnisstandpunkt der Romanpersonen bezogen kenntlich macht - ein erster Ansatz zur Subjektivierung! - :

> "De fortune, ce jour l'amoureux berger s'estant levé fort matin pour entretenir ses pensées, laissant paistre l'herbe moins foulée à ses troupeaux, s'alla asseoir sur le bord de la tortueuse riviere de Lignon, attendant la venue de sa belle bergere [...]" (p. 10).

Im ersten Buch des Romans nun herrscht zunächst, trotz gelegentlicher Einblicke in Astrées Seelenzustand, Céladons Erlebnisstandpunkt vor, bis zu seinem Selbstmordversuch (p. 10-13), hierauf fast durchweg derjenige Astrées (p. 14-33). Durch eine jeden äußeren Akt begleitende umständliche Gefühlsanalyse wird ein starkes subjektives Kraftfeld geschaffen, das in seiner Wirkung auf den Leser zweifellos einem Point de vue gleichkommt. So ist denn auch die Bildbeschreibung am Anfang des zweiten Buches (I, p. 41 ff.) ganz und gar auf den Erlebnisstandpunkt Céladons bezogen, der nach seiner Errettung aus dem Fluß im Nymphenpalast erwacht und im Dunkeln die auf den Bildern dargestellten mythologischen Szenen undeutlich wahrnimmt, wobei der Eindruck entsteht, als seien sie wirklich bewegt. Der Standpunkt wechselt also zwischen den Protagonisten hin und her. Doch wird auch wichtigen Nebenpersonen Subjektivierung zugestanden, so in folgender Gefühlsanalyse:

> "Quelque dessein que Leonide eust fait de n'avoir plus d'amour pour Celadon, si ne pouvoit-elle se deffaire entierement de la premiere affection qu'elle avoit eue pour luy, tant cette passion est difficilement arrachée quand elle a jetté de profondes racines dans un coeur qui n'a point d'autre soucy." (I, Buch VIII, p. 309).

Der Erzähler macht sich nur durch Verallgemeinerungen bemerkbar, wie durch den Nebensatz der eben zitierten Gefühlsanalyse; oder durch "ariostische" Übergänge wie:

> "Mais il est temps de revenir à Celadon que nous avons si longuement laissé dans sa caverne [...]" (II, Buch VII, p. 273).

Oder durch Formeln der Anknüpfung, gelegentlich mit einem den Leser einbeziehenden "Wir":

> "Au mesme temps, qu'elles [les Nymphes] furent parties, Astrée revenant de son esvanouissement tomba dans l'eau, comme nous avons dit, si bien que Lycidas, ny ceux qui vinrent chercher Celadon, n'en eurent autres nouvelles que celles que j'ay dites [...] " (I, Buch I, p. 17).

Das "Ich" oder "Wir" in solchen Übergängen und Anknüpfungen ist bloße Floskel: der Erzähler verrät sich zwar, tritt aber nicht als Person hervor. Auch bedarf der Erzähler keiner starken Profilierung, da er seine Funktionen vielfach an persönliche Binnenerzähler abtritt. In der

Astrée werden wichtige Handlungsteile in die Binnenerzählung verwiesen. Sämtliche im Laufe des Geschehens auftretenden Schäfer und Schäferinnen erzählen selbst ihre Geschichte. Daraus ergibt sich ein reiches Gewebe von Binnenerzählungen, die immer wieder die Haupthandlung suspendieren, so daß der Leser diese bisweilen aus den Augen verliert. Das Inhaltsverzeichnis allein des ersten Bandes führt 15 "Histoires" auf, darunter als wichtigste die "Histoire d'Astrée et Philis", die einen wesentlichen Teil der Vorzeithandlung enthält (I, p.111 ff.).

Auch die Fiktion des Vertrauten, der in späteren Romanen eine immer größere Rolle spielen wird, begegnet schon. So belehrt Lycidas Astrée darüber, daß sein Bruder Céladon nie eine andere geliebt haben kann als sie. Erst neulich habe er gesehen, wie Céladon Verse in die Rinde eines Baumes grub; worauf Lycidas diese Verse wörtlich wiederholt. Als weiteres Beweismittel zieht er einen Brief aus der Tasche, den Céladon ihm geschrieben hat (I, p.20). Die Promptheit, mit der d'Urfé's Schäfer ihre Erzählungen jederzeit mit den dazugehörigen Briefen zu dokumentieren vermögen, und ihre Gedächtnisleistung in der Wiedergabe von Dialogen und Gedichten sind zu bewundern. Das Beispiel des Lycidas ist nur eines von vielen. Céladon selbst z.B. weiß der Nymphe Galathée nicht weniger als drei Sonette und ein Madrigal zu rezitieren, die sein Vater in früher Jugend auf eine Geliebte gedichtet hat, sowie einen Brief, den diese ihm schreib (I, p.51 ff.).

Der primäre Erzähler tritt noch weiter zurück in den Romanen La Calprenède's und Mlle de Scudéry's. So zum Beispiel beginnt La Calprenède's Cléopâtre (1648) gleich beim ersten Satz "in medias res" und auf dem Erlebnisstandpunkt des Protagonisten:

> "Les ombres de la nuict n'avoient pas encore fait place à la lumiere, quand le triste Tyridate esveillé par ses cruelles inquietudes, & ne pouvant attendre la clarté du jour, sortit de sa solitaire demeure, pour promener son corps languissant, & ses amoureuses pensées sur le rivage d'Alexandrie [...]" /2

Die Vorzeithandlung, die die Ursache von Tyridates Trauer enthält, erfahren wir erst später in der Ich-Erzählung des Tyridate (I, 1. Teil, Buch I/II, p.26-151) und in dem Bericht des Vertrauten Etéocle (I, 1. Teil, Buch II/III, p.152-259). Die primäre Erzählung schmiegt sich so eng dem Erlebnisstandpunkt des Protagonisten an, daß die Anwesenheit des Erzählers sich auf den ersten Seiten gar nicht verrät. Später finden wir freilich Floskeln, die Erzähldistanz verraten, wie:

> "Jamais dans un si petit espace Amour n'avoit treuvé une plus ample matiere d'employer toutes ces puissances, que dans cette maison ou Tyridate & ses deux illustres hostes estoient arrestez [...]" (I, 2. Teil, Buch I, p.3).

Die Romane der Scudéry beginnen gleichfalls "in medias res", jedoch weniger abrupt. Sie setzen ein - nach dem Vorbild Heliodors und Fumées /3 - mit stark deskriptiven Darstellungen einer spektakulären Ausgangssituation: mit der Schilderung von Sultan Solimans prächtigem Triumphzug nach dem Sieg über die Perser (Ibrahim) oder der breit ausmalenden Darstellung des Brandes von Sinope (Cyrus). Erst allmählich setzt sich der Erlebnisstandpunkt des Protagonisten durch: so im Ibrahim (1641), wenn der Großwesir Ibrahim, aus vornehmer Genueser Familie stammend und insgeheim Christ geblieben, um das Leben eines christlichen Sklaven bittet, in dem er seinen Landsmann und Freund Doria erkannt hat /4, und wenn wir am Anfang des 2. Buches von dem geheimen Kummer Ibrahims erfahren, dessen er trotz aller Gunstbezeigungen des Sultans nicht Herr wird, von der Unruhe, in die ihn eine Nachricht Dorias über die verschollene Jugendgeliebte Isabelle gestürzt hat, und von der zweispältigen Situation, in die er gegenüber dem Sultan gerät /5.

Im Grand Cyrus (1649-1654) erfolgt der Anschluß an den Erlebnisstandpunkt des Protagonisten rascher: unmittelbar nach der Beschreibung des Brandes von Sinope wird deutlich, daß Artamène-Cyrus dieses Schauspiel betrachtet und um das Schicksal der Mandane bangt, die er in der brennenden Stadt als Gefangene des Königs von Assyrien glaubt /6. In der Clélie (1654-1660) gehen nur wenige stimmungsmalerische Sätze dem Point de vue des Protagonisten voraus:

> "Il ne fut jamais un plus beau jour que celuy qui devoit preceder les Nopces de l'illustre Aronce, & de l'admirable Clelie: & depuis que le Soleil avoit commencé de couronner le Printemps de Roses & de Lis, il n'avoit jamais esclairé la fertile Campagne de la delicieuse Capoue, avec des Rayons plus purs, ny respandu plus d'or & de lumiere dans les Ondes du fameux Vulturne, qui arrose si agreablement un des plus beaux Pais du Monde. Le Ciel estoit serein, le fleuve estoit tranquille, tous les Vents estoient renfermez dans ces Demeures sousterraines, d'où ils sçavent seuls les routes & les destours." /7

Dann tritt der Erzähler in eine Analyse der zweispältigen, von düsteren Vorahnungen überschatteten Gefühlslage ein, in der sich Aronce am Vorabend der Hochzeit mit seiner angebeteten Clélie befindet. Alles nun Folgende wird in der Perspektive und im Point de vue des Aronce erzählt: der Rückblick auf die Überschwemmungskatastrophe, durch die die Hochzeit schon einmal aufgeschoben worden war (I, p. 4 ff.), das Auftauchen des Rivalen Horace (p. 9), das Erdbeben, in dem Aronce die Spur der Geliebten verliert (p. 9 ff.), und die Entdeckung des Briefes, in dem Horace seinem Freund Stenius mitteilt, daß Clélie sich in seiner Gewalt befindet (p. 29). Der Erzähler macht sich nur diskret bemerkbar; so etwa durch Gegenwartsbezüge im Nebensatz:

"[...] Vulturne, qui arrose si agreablement un des plus beaux Pais du Monde." (I, p. 2).

Oder durch Anknüpfungsformeln:

"[...] bien qu'elle [la joie d'Aronce] fut quelquefois interrompuë, comme je l'ay desja dit, par quelque inquietude." (I, p. 8).

Das gleiche gilt für den Grand Cyrus, in dem der Erzähler allenfalls mit Formeln des Übergangs, der Anknüpfung oder des erklärenden Rückgriffs hervortritt:

"Mais pour descouvrir la veritable cause, de la satisfaction de deux Personnes, de qui l'estat present de leur fortune, paroissoit estre si dissemblable, il faut sçavoir que [...]" /8

Im Ibrahim, der in vielem noch einer älteren Erzählhaltung verpflichtet ist, spielen die Erzählerzwischenreden noch eine größere Rolle. Der Erzähler sieht sich bei der Erklärung von orientalischen Verhältnissen zuweilen zu längeren Gegenwartsbezügen genötigt. So wenn von Ibrahims Reisevorbereitungen und seinen Einkäufen bei jüdischen Händlern die Rede ist:

"Car c'est chez cette sorte de gents que cette grande diversité de Nations qui peuple Constantinople, & Pera, trouvent toutes les choses qui leur sont necessaires, soit pour les meubles, les habits, ou les pierreries." /9

Im Ibrahim finden wir auch noch ein regelrechtes, wenn auch weit hergeholtes Einmünden der erzählten Zeit:

"Cette feinte mort d'Ibrahim, fut conduite avec tant d'adresse par le prudent Achmat, que personne ne la creut telle. Et c'est ce qui a fait dire à Paul Joue, & à tous ceux qui ont parlé du regne de Soliman, que le Grand Visir Ibrahim, avoit pery de cette sorte: Mais en effect, la chose se passa comme je l'ay écrite." (IV, Buch V, p. 450).

Und nach der glücklichen Ankunft Ibrahim-Justinians in Monaco, der Wiederherstellung von Justinians Herrschaft über die Stadt und den obligaten 4 Hochzeiten "en peu de jours" (IV, p. 453 f.) wird der Anschluß an die gegenwärtigen Verhältnisse in Monaco hergestellt:

"Mais par un renversement, qui arrive presque en toutes choses, il est avenu que la Principauté de Monaco, est retournée en une branche de la Maison des Grimaldis; qui la possede aujourd'huy, sous la protection d'Espagne: ne demeurant rien de Justinian, que la memoire de ses glorieuses actions: qui certainement sont assez/ grandes & assez belles, pour obliger la posterité à ne perdre jamais le souvenir de L'ILLUSTRE BASSA." (IV, p. 454 f.).

Im Grand Cyrus dagegen ist das Einmünden nur noch grammatische Konvention:

> "Ainsi on peut assurer, que depuis que la Fortune & l'Amour ont fait des hommes heureux, il n'en ont jamais fait de plus heureux que Cyrus le fut [...]" /10

In der Clélie verschwindet es ganz. Die "histoire romaine" endet mit den Versen, die Anacreon in den Sockel von Clélies Statue meißeln läßt /11.

Auch hinsichtlich der Binnenerzählung ist der Ibrahim noch einer älteren Technik verpflichtet. Hier erzählen Protagonisten und Nebenpersonen noch großenteils ihre Geschichten selbst: "Histoire d'Osman, et d'Abilech"; "Histoire de Justinian, et d'Isabelle". Die "Histoire de Bajazet et de Roxelane" allerdings wird von einer Vertrauten erzählt /12.

Im Cyrus sind es nurmehr die Vertrauten, die die Vorgeschichten der Protagonisten erzählen. Die Enthüllungen des "écuyer" Chrisante über seinen eingekerkerten Herrn Artamène-Cyrus erstrecken sich mit einer Unterbrechung /13 über 300 Seiten (I, p. 96-394), und im zweiten Teil setzt Chrisantes Kollege Féraulas die Geschichte über weitere 300 Seiten fort (II, p. 5-336), worauf alsbald die Vertraute Martésie den beiden "écuyers" die Geschichte Mandanes erzählt (II, p. 372-545). Zwischen den Erzählungen Chrisantes und Féraulas' tun wir einen Blick in den Kerker, in dem Artamène-Cyrus schmachtet, nur unterhalten durch seine Gedanken an Mandane und durch die Ich-Erzählung eines Mitgefangenen, die "Histoire d'Aglatidas et d'Amestris" (I, p. 405-602). Das Verfahren, die Geschichte der Protagonisten durch Vertraute erzählen zu lassen, bietet einen Vorteil, um dessentwillen es offenbar der Ich-Erzählung vorgezogen worden ist: der "écuyer" kann den Heldenmut und Edelsinn seines Herrn auf eine Weise herausstreichen, wie dieser selbst es nicht könnte, ohne sich den Vorwurf der Ruhmredigkeit zuzuziehen. Zugleich bietet es jedoch den Nachteil, daß der Binnenerzähler sein Wissen über diesen oder jenen Umstand rechtfertigen muß, namentlich, wenn er Einblick in das Innenleben seines Helden gewährt. So versagt es sich Chrisante nicht, einen inneren Monolog Artamènes wiederzugeben, den er auf recht fadenscheinige Weise rechtfertigt:

> "Qui vit jamais, disoit Artamene en luy mesme, une plus bizarre avanture que la mienne? Mandane veut que j'aime par force Philidaspe, qui ne m'aime point [...] & qui peut-estre est mon Rival. Cette derniere reflexion s'imprimant alors fortement en son ame, fit paroistre sur son visage, un chagrin que je remarquay facilement, car je ne marchois pas fort loing de luy [...]" (I, p. 384).

Geschickter wird das Wissen des Binnenerzählers in der Clélie beglaubigt. Aronce entschließt sich, der an seinem Schicksal interessier-

ten Leontinerprinzessin durch seinen Vertrauten Célère seine Bewandtnisse zu offenbaren:

> "[...] il fut resolu pour de puissantes raisons, que le lendemain aussi tost apres disner, Celere iroit à la Chambre de la Princesse des Leontins, pour luy raconter tout ce qu'elle vouloit sçavoir de la fortune d'Aronce, de qui il sçavoit toutes les avantures jusques aux moindres circonstances. Mais afin qu'il les pûst encore mieux dire, le hazard fit qu'estant allé le soir chez le Prince de Numidie, il aprit de sa bouche qu'elle (sic!) estoit l'amour qu'il avoit pour Clelie, & tout ce qui s'y estoit passé [...] / si bien que soit par Aronce, par le Prince de Numidie, ou par luy mesme, Celere estoit plainement instruit de tout ce qui pouvoit contenter la curiosité de la Princesse des Leontins [...]" /14

Der ganze Passus soll Célère als allwissenden Erzähler beglaubigen, der auf Grund seiner Information von drei Seiten sogar zum Standpunktwechsel innerhalb der Erzählung berechtigt ist!

Célères Erzählung, nur gelegentlich von kurzen Anreden an die Fürstin unterbrochen, welche die Erzählsituation in Erinnerung bringen, nimmt über 500 Seiten ein (I, p. 89-602). Célère ist nicht nur durch mündliche Aussagen von zwei Seiten umfassend informiert, er führt auch ein ganzes Dossier von Briefen und Dokumenten mit sich, darunter die berühmte "Carte de Tendre" (zwischen p. 397 und 398). Von den Briefen, die sein Herr an Clélie geschrieben hat, besitzt er natürlich Abschriften:

> "[...] car enfin, Madame, je puis vous en montrer la Coppie, que je m'en vay vous lire: puisque vous ne voulez rien ignorer, de toutes les choses où Aronce a interest." (I, p. 344).

Zu den großen Hauptvorzeiterzählungen kommen jedoch noch viele parasitäre Binnenerzählungen, die lediglich einen Vorwand für Beschreibungen und Porträts bieten: so z.B. im 10. Teil des Cyrus die "Histoire d'Arpasie" oder die "Histoire de Sapho", die in verschlüsselter Form die Geschichte von Mlle de Scudéry und ihrem preziösen Salon erzählt /15.

Die Beschreibung von Schauplätzen und Personen als selbstzweckhafte Kunstübung, ohne Rücksicht auf ihren Funktionswert für den Handlungszusammenhang spielt in den Romanen der Scudéry eine wachsende Rolle, angefangen mit der berühmten Beschreibung von Ibrahims Palast /16.

Die Architekturbeschreibung im Roman geht auf den Poliphilo des Francesco Colonna zurück, dessen französische Version, Hypnérotomachie, ou Discours du songe de Poliphile (1554), den Romanciers des 16. und 17. Jahrhunderts wohl bekannt war; sie läßt sich im übrigen über die allegorischen Architekturbeschreibungen des Mittelalters auf die "Ekphrasis" des klassischen Epos zurückverfolgen /17. Sichtlich durch Colonna angeregt, übernahm Fumée die Architekturbeschreibung in sein Vray et parfait amour (1569). Fumées Werk ist zugleich der Prototyp der französischen Heliodor-Nachahmungen und, wie M. Magendie sagt /18, "un des premiers romans proprement dits, où l'action sentimentale se déroule dans un cadre historique". Bereits Huet hält den Roman, den Fumée als Übersetzung eines griechischen Originals des Athenagoras ausgab, für eine geschickte Fälschung und schreibt ihn dem Philandre (oder Philandrier) zu, dem Kommentator Vitruvs. Er bezieht diese Hypothese aus der Tatsache, daß der Verfasser jede Gelegenheit wahrnimmt, eine erstaunliche Kenntnis der antiken Architektur an den Tag zu legen, wobei sich in der Wahl des Gegenstandes und in der Terminologie bemerkenswerte Übereinstimmungen mit Vitruv ergeben /19. Huet verurteilt solche Ausstellung von Fachwissen im Roman aufs schärfste; und ähnlich äußert sich bereits Georges de Scudéry in der "Préface d'Ibrahim":

> "Ce n'est pas que j'aye traitté cette matiere comme Athenagoras, qui fait le Maçon au Temple de Jupiter Hammon: ny comme Poliphile en ses songes, qui a mis les termes les plus estranges, et toutes les dimensions de l'Architecture, au lieu que je n'en ay employé que les ornemens." /20

Scudéry distanziert sich von der mystisch-mathematischen Fachsimpelei seiner Vorgänger. Er macht darauf aufmerksam, daß die Beschreibung von Ibrahims Palast dem Muster des klassischen Epos folge und überdies historisch fundiert sei. Im übrigen stellt er es dem Leser frei, sie zu überspringen, wenn er keinen Sinn für dergleichen "belles choses" habe (I, nicht pag. S. 16 f.). In der Tat hat Mlle de Scudéry in der "Description du Palais d'Ibrahim" sich einen künstlerischen Tour de force geleistet. Die Beschreibung erfolgt durch den primären Erzähler und entfaltet sich sukzessiv: Ibrahim führt seinen wiedergefundenen Freund Doria durch den Palast, wobei die jeweiligen Eindrücke des Besuchers sich in Dialog und Reflexion spiegeln. Zugleich gibt Ibrahim seinem Freund Erklärungen, so in der Porträtsgalerie, in der er zu den Konterfeis der 14 Türkenherrscher von Othoman bis zu Soliman II. in kurzer Form ihre Lebensbilder entwirft (I, p. 221-243). Die schwelgerische Schilderung des Palast-Intérieurs hat dem Ibrahim das Scherzwort Scarrons eingetragen, er sei nebem dem Polexandre von Gomberville und dem Cyrus "le livre du monde le mieux meublé" /21.

Die berühmteste Architekturbeschreibung in der Clélie ist die des Palastes "Valterre", bei dem es sich jedoch in Wahrheit nicht um einen antiken Palast handelt, sondern um ein Déguisement des Schlosses

Vaux de Vicomte, das sich Foucquet erbauen ließ /22. Die Schilderung umfaßt etwa 50 Seiten des 10. Bandes und ist nur dürftig durch den Dialog motiviert: Téanor beschreibt das Schloß seinem Freunde Amilcar, der es noch nie gesehen und der Freude an der Darstellung schöner Dinge hat /23. Im 9. Bande ist es Amilcar selbst, der den babylonischen Palast von Télaste und Mélisante schwelgerisch und mit nicht geringem Aufwand von termini technici beschreibt /24. Der Exkurs ist typisch für Mlle de Scudéry's Methode. Er geht von der Schilderung des Parks über das Äußere des Palastes und sein Intérieur zu den Porträts seiner Bewohner über: zunächst deren Äußeres, dann ihre moralischen Qualitäten, ergänzt durch eine Anekdote, die diese illustrieren soll (p. 529 ff.). Bezeichnend ist die Konversation der Nebenpersonen, die dazu herhalten müssen, die Einschaltung solcher beschreibender Hors d'oeuvres zu rechtfertigen, und dies auch mit einer Emphase, in der sich das schlechte Gewissen des Autors spiegelt, der die Kritik entwaffnen möchte, nach Kräften besorgen:

> "Ha! Amilcar, dit alors Plotine, que j'ayme cette Melisante, & que j'aymerois bien mieux estre avec elle au mont Euphrate, que d'estre au Camp de Porsenna. Cependant comme je suis sincere, je confesse que vous estes un aussi grand Peintre en paisages qu'en portraits [...] / Tout ce qu'Amilcar a dit m'a fort diverti, reprit Valerie, mais à moins que de sçavoir aussi bien narrer que luy, je ne conseillerois pas à un autre de faire un aussi long recit [...]" (IX, p. 535 f.).

Das berühmteste Beispiel der Scudéry'schen Personenbeschreibung, mit ihren immer wiederkehrenden idealisierenden Stereotypen, ist das Porträt von Anne-Geneviève de Bourbon, Condés Schwester, unter dem Namen der Mandane. Der "écuyer" Chrisante gibt es in seiner großen Vorzeiterzählung:

> "Elle commençoit d'entrer dans sa seiziesme année. Elle estoit ce jour-là habillée assez magnifiquement. Le voile de ganze d'argent qu'elle avoit sur la teste n'empeschoit pas que l'on ne vit mille anneaux d'or que faisoient ses beaux cheveux [...]. Cette princesse estoit d'une taille noble, tres-avantageuse et tres-élégante [...]. Sa gorge estoit blanche, pleine et bien taillée; elle avoit les yeux bleus, mais si doux, si brillans & si remplis de pudeur & de charme qu'il estoit impossible de les voir sans respect & sans admiration. Elle avoit la bouche si incarnate, les dents si blanches, si égales & si bien rangées, le teint si eclatant, si lustré, si uni & si vermeil que la beauté des plus rares fleurs du printemps ne sçauroit donner qu'une idée imparfaite de ce que je vis & de ce que cette princesse possedoit." /25

Hier handelt es sich immerhin um die Protagonistin. Aber die meisten der Scudéry'schen Porträts sind durch den Handlungszusammenhang nur notdürftig gerechtfertigt: ihrer Einschaltung liegt eine außerkünst-

lerische Spekulation zugrunde. Unter einem jedem Eingeweihten durchsichtigen Déguisement sollte ein bestimmter illustrer Personenkreis sich wiedererkennen. Der unmittelbare Erfolg der sukzessiv erscheinenden Teile von Cyrus und Clélie war namentlich dem kaum verschleierten "Aktualitätswert" - nicht der Handlung, aber der Beschreibungen zu danken. Die schmeichelhaft verklärenden und zugleich leicht identifizierbaren Porträts fanden einen solchen Anklang, daß man sogar intrigiert haben soll, um in die noch zu schreibenden Bände aufgenommen zu werden /26.

Welche Mühe Mlle de Scudéry sich macht, die Schönheitsfehler ihrer Modelle zu verklären, läßt sich an folgender Stelle aus dem Porträt Arpasies erkennen (dieses Porträt ist nicht durch einen Binnenerzähler, sondern durch den Primärerzähler vermittelt; doch dient es seinerseits dazu, die Einschaltung einer Binnenerzählung zu rechtfertigen):

> "Arpasie n'avoit sans doute pas le nez aussi regulierement beau que le reste du visage: mais il n'estoit pourtant pas de ceux qui gastent quelquesfois de beaux & de fort beaux traits; & s'il avoit quelque deffaut, il servoit/mesme à donner un air plus relevé à cette Personne [...]" /27

Ähnlich umständlich beschönigend ist Mlle de Scudéry's Selbstporträt unter dem Namen der "Sapho" (in der von Démocède erzählten "Histoire de Sapho") /28.

Bisher wurde gezeigt, wie die primäre Erzählung, und mit ihr der Erzähler, hinter Binnenerzählungen und beschreibender Konversation zurücktreten. Zugleich aber - und dies ist ein positives Element an Mlle de Scudéry's Romanen - tritt die Subjektivität des Erzählers hinter der Subjektivierung der Protagonisten zurück. Die Vertiefung des persönlichen Erlebnisstandpunktes entspricht einem Programm, das bereits in der "Préface d'Ibrahim" auf bestechende Weise formuliert wird, wobei der Autor sich auf das große Vorbild d'Urfé's beruft:

> "Aprés avoir descrit une avanture, un dessein hardy, ou quelque évenement surprenant, capable de donner les plus beaux sentimens du monde; certains Atheurs se sont contentez de nous asseurer, qu'un tel Heros pensa de fort belles choses sans nous les dire, et c'est cela seulement que je desirois sçavoir. Car que sçay-je si dans ces évenemens la Fortune n'a point fait autant que luy? si sa valeur n'est point une valeur brutale? s'il a souffert en honneste homme les malheurs qui luy sont arrivez? Ce n'est point par les choses de dehors; ce n'est point par les caprices du destin, que je veux juger de luy; c'est par les mouvemens de son ame, et par les choses qu'il dit [...] mais comme l'apotheose n'est que pour les morts [...] en cette occasion je ne propose pour exemple que le grand et l'incomparable Urfé. " /29

Dieses Programm wird in den Romanen der Scudéry auch verwirklicht, wenngleich auf allzu idealisierende und süßlich-galante Weise. In der

Exposition der Clélie erscheinen alle Ereignisse auf das Bewußtsein des Aronce bezogen, der freilich nie anders als verliebt und edelmütig reagiert /30. Die Reflexionen des Artamène-Cyrus, der standhaft den Kerker erduldet und nur an die Geliebte denkt /31, wirken zwar etwas monoton, ergeben aber einen regelrechten inneren Ablauf von Zweifeln, Gewißheiten, Erinnerungen, Entschlüssen. In technischer Hinsicht macht Mlle de Scudéry im allgemeinen nicht von der ganzen Skala der Bewußtseinsdarstellung (Analyse, Gedankenbericht, Erlebte Rede, Innerer Monolog) Gebrauch, sondern springt von einer iterativ-durativen Bewußtseinsanalyse direkt in einen durch "disoit-il en luy-mesme" eingeführten Inneren Monolog über, der oft sehr breit ausgeführt ist und sogar Partien enthält, in denen der Protagonist sich zurückliegende Ereignisse in Erinnerung ruft: so beispielsweise in dem schon erwähnten Inneren Monolog des Cyrus im Kerker /32. Der Standpunkt einer Person wird über große Strecken eingehalten, wechselt aber zuweilen auch auf wichtige Nebenpersonen über, wie auf Mandanes Rivalin, die Königin Thomiris /33.

An der Tendenz zum Zurücktreten des Erzählers im Roman hat auch Sorel teil. Im Polyandre (1648) ist zu bemerken, wie nicht nur die Dramatisierung des Erzählvorgangs durch Zwischenreden, sondern das primäre Erzählen überhaupt zurückgeht zugunsten der Konversation, der Binnenerzählung, der Subjektivierung des Protagonisten, ja sogar deskriptiver Partien. Sorels letzter Roman steht in seiner Technik dem galanten Roman weniger fern als der Francion oder der Berger Extravagant. Technisch entspricht er in manchem dem Programm der "Preface d'Ibrahim". Wenige Jahre später jedoch erlebt der selbstbewußte Erzähler im komischen Roman eine Wiedergeburt und Erneuerung. Wenn wir von dem an Rabelais erinnernden (und stellenweise Lawrence Sterne vorwegnehmenden) Parasite Mormon (1650) absehen, von dem später noch die Rede sein wird /34, ist das entscheidende Datum dieser Erneuerung Scarrons Romant Comique (1651 und 1657). Die Bereicherung des Erzählermediums bei Scarron scheint aus zwei Quellen hervorzugehen: einmal aus der Nachahmung des Don Quijote, an den die Kapitelschlüsse mit der Bezugnahme auf den Autor und die skurrilen Kapitelüberschriften erinnern; und zum andern aus dem burlesken Stil des Vergile travesty (1648), den Scarron auf den Roman überträgt /35. Die ironische Dramatisierung des Erzählvorgangs durchsetzt nun, anders als in Sorels Werken, den ganzen Roman. Sorel selbst sieht hierin bereits eine Überschreitung des komischen Stils:

> "Cela est d'un stile particulier à l'Autheur, qui est de faire raillerie de tout, mesmes dans les Narrations où il parle luy-mesme, ce qui est proprement le Stile Burlesque plûtost que le Comique [...]" /36

Dennoch wäre neben dem Einfluß von Cervantes und evtl. von Solórzano (von dem Scarron drei Novellen in seinen Roman übernimmt /37) auch

ein solcher Sorels möglich, namentlich vom Francion her. Wir finden im Romant Comique beide Formen der Erzählerzwischenrede, die wir im Francion B und C herausgearbeitet haben:

> die des immanenten Erzählers, der aus der Fiktion herausspricht und zu ihren Gestalten reale Beziehungen unterhält;
> und die des transzendenten Erzählers, der sich seiner Fiktion gegenüber stellt, sich gewissermaßen auf den Leserstandpunkt begibt und sie von außen kommentiert.

Nur ist der transzendente Erzähler bei Scarron kein moralisierender Kommentator mehr, sondern seinerseits eine stilisierte Figur, die lediglich in einem anderen Seinsbereich als die handelnden Figuren zu Hause ist. Der Vorgang des Erfindens wird zum Gegenstand der Erzählung:

> "Le charretier accepta l'offre qu'elle [la maitresse du tripot] luy fit, et, cependant que ses bestes mangerent, l'Autheur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il diroit dans le second Chapitre." /38

Die beiden Aoriste, die hier spielerisch gleichgeschaltet werden, gehören in Wahrheit zwei verschiedenen Zeitebenen und zwei verschiedenen Seinsbereichen an:

> "ses bestes mangerent" - Seinsbereich der Fiktion;
> "l'Autheur se reposa" - Seinsbereich des fingierenden Erzählers, der seinerseits zum homo fictus stilisiert ist /39.

Wenn auch Scarron sich weder auf den immanenten Erzähler, den Historiographen einer quasi-realen Welt, noch auf den transzendenten Erzähler, den Erfinder und Kommentar seiner Erfindung festlegt, sondern mit beiden ein burleskes Spiel treibt - und eben darum, weil er sich nicht entscheidet, sondern spielt -, so dominiert doch im Romant Comique der Erfinder, der sich zusammen mit dem Leser seiner Erfindung gegenüberstellt. Gewiß: an manchen Stellen scheint ein Historiograph zu sprechen, der seine Quellen angibt:

> "Vous allez voir cette histoire [de l'Amante Invisible] dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourray conter d'aprés un des auditeurs qui me l'a apprise." (p. 552).

Oder in folgender breit ausgeführter Wissensklausel:

> "Ills se dirent encore cent belles choses, que je ne vous diray point, parce que je ne les sçay pas et que je n'ay garde de vous en composer d'autres, de peur de faire tort à Dom Carlos et à la Dame Inconnue, qui avoient bien plus d'esprit que je n'en ay, comme j'ay sçeu depuis peu d'un honneste Napolitain qui les a connus l'un et l'autre." (p. 553).

Ebenso, wenn Scarron vorgibt, den Namen einer Nebenperson vergessen zu haben (p.567), oder ein Detail seiner Erzählung als bloße Konjektur hinstellt, deren Wahrheitsgehalt nachzuprüfen sich nicht lohne (p.571) /40.

Aber wie soll der Leser solche Historiographenallüren ernst nehmen, wenn er ein paar Seiten weiter folgendes liest:

> "Je suis trop homme d'honneur pour n'advertir pas le Lecteur Benevole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a veuës jusques icy dans le present Livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage; car en conscience il n'y verra pas d'autre chose, quand le Livre seroit aussi gros que le Cyrus; et si, par ce qu'il a desja veu, il a de la peine à se douter de ce qu'il verra, peut-estre que j'en suis logé-là aussi bien que luy, qu'un Chapitre attire l'autre et que je fais dans mon Livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foy. Peut-estre aussy que j'ay un dessein arresté et que, sans emplir mon Livre d'exemples à imiter, par des peintures d'actions et de choses tantost ridicules, tantost blasmables, j'instruiray en divertissant de la mesme façon qu'un yvrongne donne le l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que luy fait faire son yvrongnerie." (p.575).

Hier finden wir, abgesehen von der Leserwarnung und der Nützlichkeitsbeteuerung, die uns schon aus den kommentierenden Einschüben im Francion vertraut ist, ein offenes Bekenntnis zum Prinzip spielerischer Erfindung.

Auf Erfindung verwies bereits die Wendung von dem sich ausruhenden Autor, der sich das nächste Kapitel überlegt. Im 2. Teil finden wir eine ähnliche Stelle, mit derselben komischen Gleichschaltung von Erzählzeit und erzählter Zeit:

> "Tandis que le bruit de tant de personnes, qui rioient ensemble, diminue peu à peu et se perd dans l'air, de la façon à peu prés que fait la voix des Echos, le Cronologiste fidelle finira le present chapitre sous le bon-plaisir du lecteur Benevole au Malevole, ou tel que le ciel l'aura fait naistre." (p.710).

Offray, der Autor der posthumen Fortsetzung, verwendet zuweilen denselben Kunstgriff:

> "La Caverne sanglotoit si fort qu'elle ne put luy repartir non plus que moy à continuer ce chapitre." (p.834).

Trotz dem ironischen "Cronologiste fidelle" spricht an solchen Stellen kein Historiograph, sondern der Veranstalter eines Komödienspaßes, der sich zum Zuschauer ins Parkett setzt. Die spielerische Synchronisierung von Handlung und Erzählung betont die Zufälligkeit der Erfin-

dung, statt sie zu rechtfertigen. Ähnlich wie Cervantes, und anders als Sorel, geht es Scarron weniger um die Rechtfertigung des vergnüglichen Scheins, als um die Einbeziehung des Erzählers in ihn. Der Erzähler wird als homo fingens zum homo fictus. Aber indem Scarron den Erzähler als Person profiliert, die an jeder Wendung des Erzählweges den Leser erwartet und mit ihm Zwiesprache hält, bereitet er dennoch Furetières Erzähler vor, dessen Allgegenwart wieder dem Seinsbereich der Fiktion einbezogen ist.

Hinsichtlich der Subjektivierung der Romanpersonen stellt der Romant Comique keinen Fortschritt dar. Die sentimentalen und romanesken Geschichten, die sich dazu anbieten würden, überläßt Scarron weitgehend Ich-Erzählern /41. Der primäre Erzähler hält sich mit Gefühlsanalyse nicht auf. Von dem edlen Komödianten Le Destin sagt er kurz und bündig:

> "Il aymoit tendrement Mademoiselle de la Caverne parce qu'elle estoit fort aimable et qu'il estoit asseuré d'en estre aymé et sa fille ne luy estoit pas moins chere [...]" (p. 671).

Scarron ist ein Meister der szenischen Darstellung. Wie vor ihm Sorel, kann er "décrire vivement par la narration une **multitude** de mouvements successifs" /42. Zuweilen wird, wie im Francion, die Perspektive einer Hauptfigur über längere Strecken eingehalten, wie bei Le Destins nächtlicher Verfolgung von Angéliques Entführern (2. Teil, Kap. I, p. 671 ff.), und dann entsteht für den Leser ein Eindruck des Miterlebens von halluzinierender Kraft, ohne daß von regelrechter Subjektivierung die Rede sein könnte.

Die unmittelbar gegenständliche Schicht ist bei Scarron ähnlich stark entwickelt wie bei Sorel. Der Dialog freilich ist mehr in die szenische Darstellung eingeschmolzen, er verselbständigt sich nicht wie bei dem Autor des Berger Extravagant und des Polyandre. Dafür finden wir in den romanesken Partien des Romant Comique eine relativ große Menge Briefe: in dem Entführungskapitel des 1. Teils (Kap. XXIII, p. 666, 667), in der "Histoire de Destin et de Mademoiselle de l'Estoille" (p. 591 f.) und in den eingeschobenen spanischen Novellen (p. 563, 649, 655, 747, 778). Der unmittelbar gegenständlichen Schicht gehören überdies die Novellen und Binnenerzählungen als ganze an /43; die Novellen allerdings nur mit Vorbehalt. Scarron berichtet zwar, daß die Romanpersonen sie erzählen, stellt sie aber auf den primären Erzähler um, der sie in angemessener literarischer Form darbieten kann:

> "Vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrey conter d'aprés un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moy." (p. 552; vor der "Histoire de l'Amante invisible"). /44
>
> "[...] et alors [Doña Inezilla] commença une histoire, non pas du tout dans les termes que vous l'allez lire dans le sui-/vant

chapitre, mais pourtant assez intelligiblement pour faire voir qu'elle avoit bien de l'esprit en Espagnol puisqu'elle en faisoit beaucoup paroistre en une langue dont elle ne sçavoit pas les beautez." (p. 646 f.; vor "A Trompeur, trompeur et demy").

Im zweiten Teil freilich hat Inezilla ihr Französisch so sehr verbessert, daß der Erzähler ihre Adaptation von Solórzanos "Confusión de una noche" übernehmen kann (p. 773 ff., "Les deux freres rivaux"). Ebenso übernimmt er eine Novelle der Doña Maria de Zayas in der Übersetzung des literarisch versierten Conseiller La Garouffière (p. 727 ff.), "Le Juge de sa propre cause"). Doch zeigen die beiden ersten Fälle schon eine Tendenz, Literarisches innerhalb des Romans auf den primären Erzähler umzustellen, im Gegensatz zum galanten Roman, dessen Personen mühelos Gedichte und kunstvolle Prosa produzieren, ja selbst zu Sorel, bei dem diese wunderbare Fähigkeit der Romangestalten parodistische Formen annimmt. Bei Scarron dagegen kündigt sich bereits die Erzählhaltung des Roman Bourgeois an, dessen Personen Literatur nur noch produzieren, soweit sie durch die Art ihrer Bildung dazu qualifiziert sind (Angélique und Philatèthe mit ihrer "Historiette de l'Amour esgaré"), und dessen Erzähler auch die Darbietung der Vorzeithandlung selbst übernimmt.

Wir haben der Erzähltechnik Mlle de Scudéry's und Scarrons einen breiten Raum gewidmet, da beiden eine besondere Bedeutung als Vergleichsbasis für Furetières Erzähltechnik zukommt. Der Roman Bourgeois stellt inhaltlich und technisch eine Antithese zu den Romanen der Scudéry dar; und zugleich bedeutet er einen Schritt über Scarron hinaus auf dem Wege des selbstbewußten Erzählers.

IV. - FURETIÈRES ERZÄHLTECHNIK IM "ROMAN BOURGEOIS"

Inhalt und Vorreden

Wenn wir vor einer Analyse der Erzähltechnik im Roman Bourgeois eine kurze Inhaltsangabe dieses eigentümlichen Werks versuchen, so geschieht dies lediglich, um dem Leser eine Orientierung in der nachfolgenden Analyse zu erleichtern. Furetières Roman ist mit inhaltlichen Kategorien kaum beschreibbar. /1

Der dargestellte Zeitablauf läßt sich nicht festlegen, zumal die Handlungen der beiden Teile zeitlich nicht aufeinander zugeordnet sind. Aber auch wenn man jeden der beiden Teile einzeln betrachtet, machen häufige Raffungen unbestimmter längerer Zeitstrecken eine Fixierung unmöglich. Überdies haben die Vorzeithandlungen (Geschichte der Lucrèce, Geschichte Belastres) in diesem Roman ohne Handlungseinheit soviel Eigengewicht, daß man den Anfang der erzählten Zeit ebensogut bei ihnen wie an den Anfängen der beiden Teile ansetzen könnte.

I. Der Roman setzt ein mit Javottes und Nicodèmes Begegnung in der Karmeliterkirche nahe der Place Maubert. In diesem Pariser Viertel zwischen Place Maubert und Palais de Justice spielt der größte Teil der Romanhandlung. Wir erleben, wie Nicodème, ein junger, stutzerhafter Advokat, sich in die Familie des geizigen, gerissenen, altfränkisch-patriarchalischen Anwalts Vollichon einführt, da er sonst keine Möglichkeit sieht, sich der streng häuslich erzogenen Javotte zu nähern. Als Javotte und Nicodème aufgeboten werden sollen, macht ein Kollege Vollichons, Villeflatin, die Rechte einer gewissen Lucrèce geltend, der Nicodème ein schriftliches Eheversprechen gegeben hat. Lucrèce, eine Waise mit unklaren Vermögensverhältnissen und eleganten Ambitionen, mit der Nicodème eine zeitlang flirtete, hatte ihm dieses Dokument nur im Scherz abverlangt, da sie auf eine Heirat mit einem jungen Marquis rechnete. Als dieser sie aber verließ und sie zugleich ihrer Schwangerschaft gewahr wurde, erinnerte sie sich des von Nicodème gegebenen Eheversprechens. Nicodèmes Verlobung mit Javotte geht nun auseinander. Es gelingt ihm, Lucrèce's Bevollmächtigten, den habsüchtigen Villeflatin, mit einer Geldsumme abzufinden, aber er gewinnt die Gunst der Familie Vollichon nicht wieder. Vollichon hat inzwischen schon einen anderen Freier für Javotte in Aussicht, den Advokaten Bedout, der sich durch größeren Reichtum, durch Geiz und vollkommenen Mangel an Weltgewandtheit als der solidere Schweigersohn empfiehlt. Javotte aber will weder von Nicodème noch von Bedout etwas wissen. Laurence, die Cousine des letzteren, hat sie in preziöse Kreise eingeführt, in denen sie Pancrace, einem jungen Edelmann, begegnet ist. Während bei einer Gesellschaft im Salon der klugen, kultivierten Preziösen Angélique die "Historiette de l'Amour esgaré" vorgelesen wird, spinnt sich das Verhältnis zwischen beiden an. Pancrace gewinnt Javotte für sich, indem er ihr Romane, namentlich die Astrée, zu-

steckt. Durch diese ungewohnte Lektüre wird das naive, unerfahrene Bürgertöchterchen, das sich alsbald mit der Heldin des Romans identifiziert und deren Verhältnisse in ihren bürgerlichen Alltag zu übertragen sucht, in kurzer Zeit zu einer oberflächlich wortgewandten Koketten. Als sie sich weigert, Bedout zu ehelichen, steckt ihr Vater sie ins Kloster. Doch dort herrscht eine läßlichere Disziplin als in ihrem Elternhaus, und es gelingt ihr, wieder mit Pancrace in Verbindung zu treten und sich von ihm entführen zu lassen. Unterdessen bringt Lucrêce ihre Verhältnisse durch methodische Heuchelei in Ordnung. Auch sie geht ins Kloster, das sie nur verläßt, um sich auf dem Lande heimlich entbinden zu lassen, ihr Kind in Pflege zu geben und sich hierauf als Pensionärin in ein anderes Kloster zurückzuziehen. Dort gelingt es ihr, in den Ruf großer Sittenstrenge und Frömmigkeit zu kommen und auf diese Weise einen Freier an sich zu locken: Laurence nämlich hört von ihr, und da sie Lucrêce für die geeignete Partnerin ihres weltungewandten Vetters hält, bringt sie eine Ehe zwischen Lucrêce und Bedout zustande.

II. Im zweiten Teil wird der streitsüchtige, bei allen Verlegern abgeblitzte Literat Charroselles, der im ersten Teil nur als Nebenfigur in Angéliques Salon auftauchte, zum Protagonisten, dessen groteske "Liebesgeschichte" mit der prozeßwütigen alten Jungfer Collantine erzählt wird. Eine Zeitlang wird diese Verbindung durch das Auftauchen eines Rivalen in Frage gestellt, eines ehemaligen Soldaten von karikaturhafter Häßlichkeit und abgrundtiefer Ignoranz, der sich das Amt eines Oberrichters (prévôt) erschlichen hat und sich darin mit dank Collantine erlernten Kniffen zu behaupten versteht. Schließlich erfolgt dennoch seine Amtsentsetzung und Charroselles, der den Nebenbuhler überdies des literarischen Plagiats überführen konnte, behauptet bei Collantine das Feld. Mitten in eine Zusammenkunft der beiden Rivalen bei Collantine, wobei Charroselles die - diesmal selbständigen, d.h. mit fremder Hilfe mühsam gebastelten Verse seines Nebenbuhlers - kritisch auseinandernimmt, bringt ein Gerichtsdiener Belastres den Nachlaß des in Armut verstorbenen Poeten Mythophilacte. Die Stücke dieses Nachlasses, die auf indirekte Weise das Leben eines auf Gönner angewiesenen Bettelpoeten erzählen und die im Beisein Charroselles' verlesen werden, geben diesem Gelegenheit zu satirischen Bemerkungen über den zeitgenössischen Literaturbetrieb. Nach Belastres endgültigem Verschwinden kommt es alsbald zur Hochzeit zwischen Collantine und Charroselles. Aber bereits am nächsten Morgen strengt Collantine wegen einer zerbrochenen Haarnadel einen Prozeß gegen ihren Gatten an, dessen Ende der Erzähler offen läßt, indem er auf den "chien fée" verweist, der jeden Hasen erlegen konnte, und auf den "lièvre fée", der die Gabe besaß, sich von keinem Hund einholen zu lassen.

Bereits diese notwendig unzulängliche Darstellung des "Inhalts" läßt erkennen, daß wir es hier mit einem Roman zu tun haben, der sämtliche Formgesetze nicht nur des heroisch-galanten Romans, sondern auch der "Histoire comique" im Sinne Sorels über den Haufen wirft. Betrachten wir nun zunächst die Theorie des Autors, wie er sie in seinen Vorreden

äußert, und ihr Verhältnis zu der Ästhetik seiner Vorgänger.

Die Vorrede des ersten Teils gibt sich als "Advertissement du Libraire". Sie entwickelt zunächst den horazischen Topos des "ridendo castigat mores":

> "Aussi je te puis asseurer qu'il n'a pas esté fait seulement pour divertir, mais que son premier dessein a esté d'instruire [...]. On sçait combien la morale dogmatique est infructueuse [...]. Mais quand nous voyons le vice tourné en ridicule, nous nous en corrigeons, de peur d'estre les objets de la risée publique." /2

Dieser Topos ist längst obligatorisch für jede Art von "ouvrages comiques". Er taucht bereits in Sorels erster Vorrede zum Francion auf /3. Dort findet sich auch schon der Vergleich mit dem Arzt oder Apotheker, der den bitteren Trank verzuckert, damit ihn der Kranke leichter schluckt (bei Furetière: "des médecins qui purgent avec des potions agréables"). Desgleichen begegnet der Topos in Sorels Vorrede zum Polyandre /4, deren hauptsächliche Punkte Furetière hier aufzunehmen scheint. "Instruire en divertissant" und Bekämpfung des Lasters durch Lächerlichkeit gibt auch Scarron gelegentlich, wenn auch ohne rechten Nachdruck, als Zweck seines Romant Comique an /5.

Hierauf verwahrt sich Furetière gegen den möglichen Vorwurf, daß sein Buch nur von Bagatellen handle. Er meint, die Bekämpfung der großen Laster und Verbrechen solle man den "Doktoren" (d.h. den Theologen) und der Justiz überlassen. Sache der Komödie und der Satire sei es, das Unpassende und Lächerliche zu geißeln. Er will ein Zensor der kleinen Sünden sein, denen alle Welt unterworfen ist, und nicht der großen, in die nur Schurken verfallen (p.xxvii f.). Is. Bronk /6 macht darauf aufmerksam, daß in dieser didaktischen Haltung der Ursprung von Furetières Zuwendung zum realistischen Detail zu sehen ist. In der Tat stellt Furetière nun die programmatische Forderung auf, Handlung und Charaktere sollten in dem Grade der Wirklichkeit entsprechen, "que nous croyions y reconnoistre les gens que nous voyons tous les jours". Zugleich aber legt er Wert auf die Feststellung, daß es sich bei seinen Geschichten um Fiktion handelt (viermal das Adjektiv "fabuleux" auf einer Seite, p.xxviii!). Ein fiktives, synthetisches Abbild der Wirklichkeit, das ihre Elemente neu kombiniert, ist, so meint er, erzieherisch wirksamer als ihr unmittelbares Abbild. Daher beschwört er den Leser, nicht, wie leider üblich, nach "Schlüsseln" zu suchen. Auch würde ein Schlüssel ihm zu nichts dienen, "car la serrure est mélée". Wenn der Leser das Porträt einer bestimmten Person zu erkennen glaube, so würde er zugleich die Geschichte einer anderen finden. Ein Bildnis, das der Maler einzig aus seiner Einbildungskraft schuf, würde immer irgendwie jemandem ähneln, den wir kennen, ohne daß dies über die Absicht des Malers etwas bewiese (p.xxviii). Auch hierin trifft sich die Vorrede des Roman Bourgeois mit derjenigen des Polyandre, in der die gleichen Gedanken

auftauchen: die Beteuerung der Fiktion, der synthetische Realismus, der Vergleich mit dem aus der Einbildungskraft gemalten Porträt und die Verwahrung gegen das "Entschlüsseln" /7.

Abschließend sichert Furetière sich noch durch den Herausgeber-Topos. Er gibt den Roman für das Werk eines Mannes aus, "qui s'est diverty à le composer en sa plus grande jeunesse". Es sei ihm ohne Wissen und Willen des Autors in die Hände gefallen, der zur Zeit Ernsteres zu tun habe (sicherlich eine Anspielung auf die Arbeit am Dictionnaire). Er, der Herausgeber, habe es bearbeiten und einiges Neue hinzufügen müssen, "pour le mettre à la mode" Auch das Vorwort sei eine Bearbeitung und Verkürzung der vom Autor selbst geschriebenen Vorrede. Im letzten Satz kündigt er bereits eine "Bearbeitung" des zweiten Teils an (p.xxix) /8.

Die Vorrede zum zweiten Teil zeigt eine völlig gewandelte Situation. Die Herausgeber-Fiktion, die beim ersten Vorwort schon im Titel zum Ausdruck kam, ist aufgegeben. Gleichfalls aufgegeben ist die Beteuerung des Fiktiven. Das Adjektiv "fabuleux" wird jetzt pejorativ gebraucht, in polemischer Wendung gegen "ces poëmes héroiques et fabuleux où l'on peut tailler et rogner à sa fantaisie". Hierbei sind offensichtlich nicht nur die Epen, sondern auch die nach epischem Muster konstruierten heroisch-galanten Romane gemeint, mit ihrem künstlichen "enchainement d'intrigues" und der Anhäufung von Episoden, die nur zusammengehalten werden durch "fil de roman". Die episch-romaneske Konstruktion erachtet der Verfasser für unvereinbar mit einer wirklichkeitsgemäßen Erzählung. In der Tat deklariert er das Erzählte nun nicht mehr als "fabuleux", sondern als "tres-veritable et tres-sincere". Der Stoff wird als authentisch ausgegeben und soll nicht im geringsten verändert werden. Die Erfindung bezieht sich nun nur noch auf die Form, die ihm gegeben wird, und auf ein gewisses loses verbindendes Arrangement von Geschichten, "arrivées en divers quartiers de la ville, qui n'ont rien de commun ensemble" (p.145).

Der Autor verzichtet ausdrücklich auf die von der zeitgenössischen Poetik auch für den Roman als verbindlich betrachteten Einheiten der Zeit und der Handlung:

> "Prenez donc cela pour des historiettes separées, si bon vous semble, et ne demandez point que j'observe ny l'unité des temps ny des lieux, ny que je fasse voir un heros dominant dans toute la piece." (p.146).

Der Verzicht auf die Einheit des Ortes ist bloß rhetorisch, da diese ja in der Epik ohnehin keine Rolle spielt, andererseits aber der Roman Bourgeois, mit seiner Konzentration auf die Place Maubert und das Justizpalais, sie sogar annähernd verwirklicht. Um so wichtiger ist der Verzicht auf die Einheit der Handlung und auf den "heros dominant dans

toute la piece" . Hierin begegnet sich Furetière mit dem Sorel des Polyandre, der eingestandenermaßen drei Haupthandlungen erzählt, wobei allerdings noch immer die Titelfigur im Vordergrund steht /9.

Furetière verzichtet auch auf die Konvention des Abschlusses durch Heirat, die Sorel im Francion und im Berger Extravagant noch wahrt /10. Endlich bricht er mit der Doktrin, daß der Roman eine Liebesgeschichte sei: es gebe auch "des histoires de haine et de chicane", wie diejenige, die er jetzt erzählen werde. Denn alle Leidenschaften, die das Bürgertum bewegen, können im Roman dargestellt werden (p. 146). Auch hierin zeigt sich eine erstaunliche Übereinstimmung mit Sorels Abwehr der romanesken Einseitigkeit in der Vorrede zum Polyandre /11.

Man sieht: Furetière revoltiert gegen alle Konventionen der zeitgenössischen Roman-Poetik, wie sie Georges de Scudéry in der Préface d'Ibrahim und Huet in seinem Traité de l'origine des romans formulieren /12.

Freilich stellt Furetière es dem Leser mit Nonchalance frei, sein Werk nicht als Roman zu betrachten, falls ihn die Nichteinhaltung sämtlicher Regeln schockiert (p. 146). Es hat beinahe den Anschein, als ob Furetière tatsächlich bereit sei, den Anspruch, sein Buch sei ein Roman, zu opfern. Man könnte in der Tat erwägen, ob sein Werk nicht besser als eine lose Verkettung von Novellen, als eine Art von "episodic novel" etwa im Sinne von Sherwood Anderson's Winesburg/Ohio zu würdigen sei. Doch scheint uns, daß die strukturelle Ähnlichkeit des Roman Bourgeois mit neueren Experimenten wie Balzacs Comédie humaine oder auch dem Ulysses von James Joyce, in denen gleichfalls die Handlungseinheit gesprengt, die Berührung zwischen den Protagonisten nur ephemer ist, es verbietet, den Roman Bourgeois aus dem Bereich der Erzählart zu verweisen, deren Namen er führt.

Überdies relativiert sich die Preisgabe des Buches als Roman schon dadurch, daß in dieser zweiten Vorrede nicht mehr der als Herausgeber verkleidete Autor, sondern eine Erzählergestalt spricht, die sich durch den Anspruch auf Realität des Erzählten als selber dem Bereich der Fiktion angehörig erweist. Der in die Fiktion einbezogene Erzähler liebt es, daran zu erinnern, daß er "keinen Roman" erzählt, wie bereits bei Sorel zu sehen war /13. Die Preisgabe des Buches als Roman vonseiten des Erzählers ist also cum grano salis zu nehmen.

Somit erweist sich die zweite Vorrede als zur Fiktion gehörig, als Teil des Romans, dessen Romancharakter sie bestreitet.

ROMANKRITIK IM ROMAN UND HALTUNG DES ERZÄHLERS

Romankritik im Roman ist an sich nichts Neues mehr im 17. Jahrhundert. Der Don Quijote und der Berger Extravagant üben Kritik an traditionellen Romanmodellen, wenn nicht am Roman überhaupt. Cervantes und sein französischer Nachahmer aber drücken ihre Kritik noch mittelbar aus, sei es in der Handlung selbst - indem sie nämlich einen Menschen, der an die Scheinwelt der Romane glaubt, mit der Wirklichkeit konfrontieren -, sei es durch den Dialog, indem sie ihre Ansichten einer Romanperson, einem Räsonneur, in den Mund legen. Sorel, der nicht nur eine Satire der Schäferromane, sondern eine Pauschalabrechnung mit den "impertinences des Romans et de la Poësie", mit der dichterischen Unvernunft von Homer bis Ronsard, von Heliodor bis d'Urfé geben will /1, macht von dem Mittel des Räsonneurs sehr ausgiebig Gebrauch: Clarimonds große Anklagerede gegen die Romane nimmt das ganze 13. Buch ein; und damit nicht genug, füllt er den größten Teil des zweiten Bandes mit seinen "Remarques", in denen er nacheinander jedes der 14 Bücher des Berger Extravagant erläutert und kommentiert. Immerhin ist es bezeichnend, daß er auf diese Weise seinen Roman von nicht erzählenden Elementen freihält und die Stellungnahme des Autors in den Anhang verweist.

Romankritik ist kein wesentlicher Zug im Romant Comique, der selbst mit sichtlichem Behagen in spanisch-romanesken Abenteuern schwelgt. Immerhin entwickelt der Autor im 21. Kapitel des ersten Teils, durch den Mund einer Nebenperson, eine ganze Romantheorie in nuce /2. Darüberhinaus aber finden sich bei ihm bereits gelegentliche spöttische Ausfälle gegen die Romane von Gomberville, La Calprenède und Mlle de Scudéry mitten im erzählerischen Kontext /3.

Bei Furetière nun wird die Romankritik zu einem wesentlichen Bestandteil des erzählerischen Kontextes. Dies zeigt sich gleich am Anfang des Roman Bourgeois:

> "Je chante les amours et les advantures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe. Et ce qui est de plus merveilleux, c'est que je les chante, et si je ne sçay pas la musique. Mais puisqu'un roman n'est rien qu'une poësie en prose, je croirois mal débuter, si je ne suivois l'exemple de mes maistres, et si je faisois un autre exorde." (p. 1).

Auf diese Verulkung des damals allgemein akzeptierten Vorurteils, der Roman sie nichts als eine Prosa-Epopée, das auch Huet noch kolportiert /4, folgt eine ironische Berufung auf "feu Virgile", Tasso und deren Nachfolger. Hier freilich, erklärt der Erzähler, ende schon die Nachahmung des Epos: die Musenanrufung - die ohnehin selten erhörte - will er sich sparen. Und er fährt fort:

> "Je ne veux point faire aussi de fictions poëtiques, ny écorcher l'anguille par la/ queue, c'est à dire commencer mon histoire

> par la fin, comme font tous ces messieurs, qui croyent avoir bien r'affiné pour trouver le merveilleux et le surprenant, quand ils font de cette sorte le recit de quelque advanture. C'est ce qui leur fait faire le plus souvent un long galimatias, qui dure jusqu'à ce que quelque charitable escuyer ou confidente viennent éclaircir le lecteur des choses precedentes qu'il faut qu'il sçache, ou qu'il suppose, pour l'intelligence de l'histoire." (p.1 f.).

So bekennt das Erzählermedium von Anfang an seine Anwesenheit; und von Anfang an ist Romankritik die Substanz des Kontextes. Der ganze erste Absatz ist eine Absage an die herrschende Romandoktrin, die den Roman den gleichen Formgesetzen wie das Epos unterwarf, namentlich hinsichtlich des Beginns "in medias res" und der damit notwendig werdenden Hilfskonstruktion des allwissenden Vertrauten, der den Leser über die Vorzeithandlung aufklärt /5.

Wir haben hier demnach eine der frühesten Äußerungen bewußter Emanzipation des Romans vom Epos vor uns. Zugleich zeigt sich hier ein deutlicher Zusammenhang zwischen dem Realitätsprinzip ("je ne veux point faire aussi de fictions poëtiques") und der Ablehnung des epischen "in medias res", das die in der bürgerlichen Wirklichkeit unbehausbare Fiktion des "écuyer" nötig macht.

Wiederum das Realitätsprinzip wird in dem nun folgenden Absatz angesprochen, in welchem der Erzähler zugleich durch ein "vous" die Beziehung zum Leser herstellt:

> "Au lieu de vous tromper par ces vaines subtilitez, je vous raconteray sincerement et avec fidelité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ny heros ny heroines, qui ne defferont point d'armées, ny ne renverseront point de royaumes, mais qui seront de ces bonnes gens de mediocre condition, qui vont tout doucement leur grand chemin [...]" (p.2).

Dieser Satz enthält eine inhaltliche Absage an den seriösen zeitgenössischen Roman, der es sich schuldig glaubte, seine Helden aus der Geschichte zu nehmen ("des Princes et des Conquerants" /6) und der - da sein Hauptgegenstand zugleich die Liebe sein sollte - jene unglaubwürdigen Zwittergestalten zeugte, die Boileau als "Caton galant et Brutus dameret" verspottet /7. Statt dessen will der Erzähler "sincerement et avec fidelité" die von jedermann erlebbare, von jedermann nachprüfbare alltägliche Wirklichkeit zeigen - ganz ähnlich, wie bereits Sorel in seiner Vorrede zum Polyandre für das Alltägliche und gegen die "affaires de Roys et d'Empereurs, de Princes et de Princesses" optierte /8. Die Wahrheitsbeteuerung macht hierbei klar, daß wir uns bereits innerhalb der Fiktion befinden und daß der Erzähler in den fiktiven Seinsbereich einbezogen ist. Der Einsatz des Roman Bourgeois verhält sich also zum gesamten Roman wie die Vorrede zum zweiten Teil. Mit dieser läuft er auch inhaltlich parallel: Wahrheitsbeteuerung,

Absage ans Epos und seine Formgesetze - und schließlich die Aufhebung der "unités":

> "Pour éviter encore davantage le chemin battu des autres, je veux que la sçène de mon roman soit mobile, c'est à dire tantost en un quartier et tantost en un autre de la ville; et je commenceray par celuy qui est le plus bourgeois, qu'on appelle communément la place Maubert." (p. 2).

Es handelt sich hier weniger um eine Aufhebung der Ortseinheit, die es im Roman nie gegeben hat, als um die Auflösung des durch einheitliche Handlung gestifteten Zusammenhangs der Schauplätze: also eigentlich um Aufgabe der Handlungseinheit. Der Erzähler entfernt sich im Roman nie sehr weit von der Place Maubert, allenfalls zum Justizpalast oder in die eleganten bürgerlichen Salons, die man sich am ehesten im Marais vorstellen kann. Aber in diesem geographisch eng umgrenzten Bezirk schafft er verschiedene, untereinander kaum verbundene Handlungsräume, die verschiedenen bürgerlichen Milieus entsprechen: demjenigen der Familie Vollichon, der Parvenus um Lucrèce, der Plaideurs und der Preziösen. Diese Aufspaltung der dargestellten Welt in verschiedene Handlungsräume und soziale Milieus läßt, wie auch Ch. Asselineau bemerkt /9, an den Plan der Comédie humaine denken.

Auf die Ankündigung des Schauplatzes folgt das Negativ einer romanesk idealisierenden Beschreibung - dem der Erzähler nun aber nicht etwa eine positiv realistische Beschreibung folgen läßt (ebenso wie Sorel im Francion und im Berger Extravagant beschreibt er seine Schauplätze nie). Er kennzeichnet nur die gesellschaftliche Funktion des Schauplatzes, in diesem Falle der Karmeliterkirche:

> "Je diray seulement que c'est le centre de toute la galanterie bourgeoise du quartier, et qu'elle est tres-frequentée, à cause que la licence de causer y est assez grande." (p. 3).

Es folgt im nächsten Satz ein Genrebild: die "caravanne" der mannbaren Bürgertöchter, die die Kirche betritt. Dies wird noch im Präsens gesagt; offenbar ist die Zeitebene des Erzählers noch nicht verlassen, der geschilderte Brauch gilt auch noch für seine Zeit. Aber im Nebensatz erfolgt schon die Trennung der Zeitebenen: vor zehn Jahren, sagt der Erzähler, trugen die Mütter der Mädchen noch den "chapperon", einen altertümlichen, typisch bürgerlichen Kopfputz (p. 4). Der nächste Satz, obwohl sicherlich auch noch für die Zeit des Erzählers gültig, ist gleichfalls im Imperfekt gehalten, wohl um die Kontinuität des Übergangs vom gegenwärtig Gültigen zur Vergangenheit zu wahren:

> "Il n'est pas besoin de dire qu'il y venoit aussi des muguets et des galans [...]" (p. 4).

Mit dem nächsten Absatz setzt die eigentliche Erzählung ein:

"Cette assemblée fut bien plus grande que de coustume un jour d'une grande feste qu'on y solennisoit."

Das Sittenbild wird nun in der Vergangenheit fortgesetzt: da sind die Musikliebhaber, die nur der "Symphonie" wegen in die Kirche kommen; da ist der elegante Modeprediger; und schließlich das hübsche Mädchen, dessen Kurswert an ihrem Erfolg als Kollektensammlerin abgelesen wird. Hier schon schaltet sich der Erzähler wieder ein mit dem Negativ eines romanesken Porträts (p. 5). Der Exkurs über die Porträts wird abgeschlossen mit der Anknüpfungsformel: "Je reviens à ma belle questeuse [...]". Es folgt eine Vorausdeutung auf andere Geschichten, die sich am selben Tage am selben Orte anbahnten (offenbar eine Anspielung auf die Begegnung des Marquis mit Lucrèce, p. 20), und die der Erzähler vorläufig Javottes Geschichte zuliebe mit Schweigen übergehen will (p. 6). Dann wird Javottes Feststaat beschrieben: Diamanten, Schleppe, Lohndiener; ein Kanzleivorsteher bahnt ihr den Weg. Und wieder schaltet sich der Erzähler ein, um die, wie er sagt, für das Verständnis der Geschichte notwendige Bemerkung zu machen, daß Javotte noch sehr jung war, und daß ihr Geist damals ("alors": Vorausdeutung auf eine spätere Zeit, zu der das Gesagte nicht mehr zuträfe!) viel "innocence", "ingénuité" oder "sottise" aufwies.

"Je n'ose dire asseurément laquelle elle avoit de ces trois belles qualitez; vous en jugerez vous-mesme par la suite." (p. 6).

Diese Urteilsenthaltung und Urteilsanheimgabe ist charakteristisch für die Haltung des Erzählers im ersten Teil, sehr im Unterschied zu seiner eindeutigen Gehässigkeit im zweiten Teil des Roman Bourgeois. Ein schönes Beispiel für diese künstlerische Haltung findet sich später anläßlich von Javottes Entführung:

"[...] il dépendra de vous d'avoir bonne ou mauvaise opinion de sa conduite. Je n'escris point icy une morale, mais seulement une histoire. Je ne suis pas obligé de la justifier: elle ne m'a pas payé pour cela, comme on paye les historiens qu'on veut avoir favorables." (p. 136).

Auf das Porträt Javottes folgt die Einführung des stutzerhaften jungen Advokaten Nicodème. Auch von ihm wird kein physiognomisches Porträt gegeben, sondern gleichsam ein sozialpsychologisches Charakterbild: das Bild des möchtegern-emanzipierten Bourgeois, des "Amphibienmenschen": morgens Advokat und abends Mann von Welt. Seine geckenhafte Aufmachung, die eingehend beschrieben wird, läßt kaum den Berufsmenschen erkennen, den er vormittags im Palais abgibt. Das heißt, verbessert sich der Erzähler, "j'ay eu tort de dire qu'il n'estoit pas reconnoissable": denn trotz Perücke und Spitzenwäsche verrät sich der Bürger durch Haltung, Gesten und Konversation, gerade indem er auch hierin den Höfling nachzuahmen sucht (p. 7). Ty-

pisch ist hier nun wieder die Freiheit zur Selbstkorrektur, die sich der persönlich hervortretende, in die Fiktion einbezogene Erzähler herausnehmen kann. Er tut dies noch an anderen Stellen:

> "[...] si on pouvoit aussi bien dire en françois faire la haine, je me servirois de ce terme [...]" (p.150).

> "Il estoit aussi laid qu'on le puisse souhaitter, si tant est qu'on fasse des souhaits pour la laideur." (p.171).

Wir haben gesehen, wie sich im Roman Bourgeois von Anfang an Erzählung, Hervortreten des Erzählers und Romankritik durchdringen. Angesichts dieser kontinuierlichen Durchdringung von Erzählung und Kritik scheint es angemessen, vor einer systematischen Betrachtung des Erzählermediums im Roman Bourgeois eine Bestandsaufnahme über die Gegenstände seiner Kritik zu versuchen. H. Fischer /10 gibt eine gute Zusammenstellung der Romankritik im Roman Bourgeois, der wir - frei interpretiernd - folgen können. Wir gehen aus von der inhaltlichen Kritik, die auch für Furetière der Ausgangspunkt gewesen sein dürfte, von dem aus seine formale Kritik sich ergab.

Es wurde bereits auf Furetières Opposition gegen Theorie und Praxis des galanten Romans, mit der Liebe als einzig möglichem Hauptgegenstand, hingewiesen. Furetière bezog diese Opposition aus dem Wirklichkeitsprinzip, das dem bürgerlichen Leben angemessen ist. Nun hat es im 1. Teil noch den Anschein, als ob er die Astrée, die ein Liebesroman ist, gerade wegen ihrer Wirklichkeitsnähe kritisierte, durch die sie unerfahrenen jungen Menschen wie Javotte eher den Kopf zu verdrehen geeignet ist als die heroisch-galanten Romane à la Scudéry, deren Helden - Prinzen und Palladine - nichts mit gewöhnlichen Sterblichen gemein haben (p.122). Sollte also gerade Realismus gefährlich sein? Aber Furetière kritisiert die Astrée hier ja nur im Hinblick auf ihre pädagogische Wirkung in einem begrenzt typischen Fall, eben dem des unerfahrenen Bürgermädchens. Indessen zeigt sich an Javottes naiver Umsetzung des Gelesenen in ihre Alltagswelt, daß die Welt der Astrée dem Wirklichkeitsprinzip ebendoch nicht angemessen ist. Die "avanture d'Alexis" (jene ingeniöse List, durch welche Céladon, als Mädchen verkleidet, lange Zeit unerkannt in vertrauter Gemeinschaft mit seiner Geliebten lebt) können Javotte und Pancrace natürlich nicht ausführen (p.123). Aber auch die psychologische Voraussetzung, auf der d'Urfés Fiktion eines über fünf Bände sich dehnenden "amour contrarié" beruht, die unerbittliche "rigueur" der idealischen Schäferin gegenüber ihrem Céladon, läßt sich nicht wohl in die bürgerliche Wirklichkeit umsetzen, wie Javotte es versucht. So wird auf indirektem Wege, in der Handlung selbst, die Unwahrhaftigkeit der Pastorale "entlarvt", deren Figuren Muße genug haben, die Probleme der Liebe auf die Spitze zu treiben (p.123).

Im 2. Teil wird die Polemik gegen die einseitige Liebesthematik des galanten Romans ganz offenkundig. Der Zusammenhang mit dem Realitätsprinzip wird ausgesprochen:

"Que si c'estoit icy une histoire/ fabuleuse, je serois bien en peine de sçavoir quelles avantures je pourrois donner à [Charroselles] : car il ne fit jamais l'amour [...]" (p. 149 f.).

Der ganze 2. Teil, mit den Geschichten des prozeßwütigen Trios Belastre-Collantine-Charroselles, ist als parodistisches Gegenstück zu den Liebesromanen zu verstehen.

Statt "fleurettes" und "complimens" gibt es zwischen der Plaideuse und dem galligen Literaten "querelles, differens et contestations". Die einzige "complaisance" des Charroselles gegenüber Collantine besteht darin, daß sie ihm all ihre Prozeßgeschichten erzählen darf, unter der Bedingung, sich eine gleiche Menge seiner Werke vorlesen zu lassen (p. 233). Eine deutliche Travestie des galanten Vokabulars und der pastoralen Konvention, nach der die Schäfer sich gegenseitig in langen Erzählungen ihr Leid klagen! Unter diesem parodistischen Blickwinkel muß auch Belastres in der Juristensprache geschriebener Liebesbrief gesehen werden (p. 188).

Eine besondere Rolle spielt im Roman Bourgeois die Kritik an inhaltlichen Klischees des galanten Romans. So sagt der Erzähler über Lucrèce's Verhältnis mit dem Marquis:

"[...] il n'y eust point de rival qui contestast au marquis la place qu'il avoit gagnée, ou qui envoyast à sa maistresse de fausses lettres. Il n'y eust point de portrait, ny de monstre, ny de bracelet de cheveux/ qui fut pris ou égaré, ou qui eust passé en d'autres mains, point d'absence ny de fausse nouvelle de mort ou de changement d'amour, point de rivale jalouse qui fist faire quelque fausse vision ou équivoque, qui sont toutes les choses necessaires et les materiaux les plus communs pour bastir des intrigues de romans, inventions qu'on a mises en tant de formes et qu'on a rapetassées si souvent qu'elles sont toutes usées." (p. 43 f.)

Hierzu einige Erläuterungen:
Rivalen spielen eine große Rolle im Handlungsaufbau des galanten Romans: man denke an Céladons Nebenbuhler Sémire, der das fatale Mißverständnis zwischen den beiden Liebenden hervorruft /11, oder an die Vielzahl der Konkurrenten, die dem Cyrus oder dem Aronce (Clélie) die Geliebte abjagen /12.

Falsche Briefe sind ein häufig verwendetes Klischee der Pastorale, wie auch aus der auf Pastoralmotiven basierenden Komödie Mélite ou les fausses lettres von Corneille zu ersehen. In der Astrée spielt eine "lettre contrefaite" eine handlungsentscheidende Rolle /13.

Falsche Todesnachrichten sind ein beliebtes Handlungselement des Grand Cyrus /14. Sémire bringt Astrée dazu, an ein "changement d'amour" ihres Céladon zu glauben /15, worauf sie diesem verbietet, sich je wieder vor ihr blicken zu lassen /16. Eine "fausse vision ou équivoque" bewirkt die "rivale jalouse" Thomiris dadurch, daß sie der Mandane den Kopf eines Mannes zeigt, der Cyrus ähnelt /17.

Anläßlich von Lucrèce's und Javottes zufälliger Begegnung in ein und demselben Kloster flicht der Erzähler einige boshafte Bemerkungen über den "hasard" ein, den die Romanciers als billiges Auskunftsmittel zur Herstellung einer zusammenhängenden Intrige benützen.

> "[...] par une maudite coustume qui regne il y long-temps dans les romans, tous les personnages sont sujets à se rencontrer inopinément dans les lieux les plus esloignez, quelque route qu'ils puissent prendre, ou quelque differend dessein qu'ils puissent avoir. Cela est tousjours bon à quelque chose, et espargne une nouvelle description [...]. En tout cas, ces rencontres donnent quelque liaison et connexité à l'ouvrage qui sans cela seroit souvent fort disloqué." (p. 138).

Die Ironie des Erzählers besteht nun darin, den Zufall zwar herbeizuführen, ihm aber jede Bedeutung für die Handlung zu versagen: das Zusammentreffen von Javotte und Lucrèce ist ohne jede Konsequenz (p. 138).

Am meisten macht sich der Erzähler über das Klischee der Entführung lustig, von dem namentlich Mlle de Scudéry in ihren Romanen ausgiebig Gebrauch macht /18. In scherzhafter Übertreibung sagt er:

> "[...] j'ay veu des gens qui, pour marquer l'endroit où ils en estoient d'une histoire, disoient: J'en suis au huictiesme enlevement, au lieu de dire: J'en suis au huictiesme tome." (p. 135).

Und wieder bedient er sich auch seinerseits dieses von ihm geschmähten Handlungselements: Javotte wird tatsächlich entführt - aber unter welchen prosaischen Umständen! Überdies fertigt der Erzähler das Ereignis mit wenigen trockenen Sätzen ab (p. 137).

Das Thema "Entführung" wird schon zu Anfang des 1. Teils präludiert:

> "Il ne tiendroit qu'à moy de faire icy une heroine qu'on enleveroit autant de fois que je voudrois faire de volumes [...]. Mais comme l'on ne joue pas icy la grande piece des machines, et comme j'ay promis une histoire veritable, je vous confesseray ingenuëment que ce mariage fut seulement empêché par une opposition formée à la publication des bans, sous le nom d'une fille nommée Lucrèce [...]" (p. 17 f.).

Bemerkenswert ist vor allem der Ausdruck "machines". Unter "machines" kann man alle vom Erzähler aufgeführten inhaltlichen Klischees - Entführung, gefälschte Briefe, gefälschte Todesnachrichten, etc. - subsumieren /19. Die Kritik an den "machines" ist nichts Außergewöhnliches. Huet /20 wirft ihren allzu ungenierten Gebrauch dem Longus vor; doch scheinen die Romane der Scudéry seine kritische Empfindlichkeit nicht zu reizen, wie an seinem ungeteilten Lob ersichtlich wird /21. Freilich denkt Huet bei "machines" nur an Kindesvertauschungen, Schiffbrüche und Entführungen, sowie an die "enchantements" der Ritterromane. Hinsichtlich solcher drastischer Auskunftsmittel zum Bau einer Intrige ist Mlle de Scudéry - abgesehen von ihren zahlreichen Entführungen - bereits sparsam; vor allem verzichtet sie auf alles Übernatürliche. Furetière jedoch dehnt, wie wir gesehen haben, seine Kritik auch auf die subtileren Klischees - zufällige Begegnungen, gefälschte Nachrichten, etc. - aus.

Die Gesichtspunkte, unter denen Furetière die Klischees der galanten Romane ablehnt, sind sowohl die des Realismus ("comme j'ay promis une histoire veritable", p.18) wie der Aesthetik: all diese Auskunftsmittel sind von hundertfachem Gebrauch schon abgenutzt (p.44). Seine Abneigung gegen romaneske Topoi geht soweit, daß er keine Szene einer Liebeserklärung darstellen will und den Leser hierfür auf andere Romane verweist:

> "Que si vous estes si desireux de voir comme on découvre sa passion, je vous en indiqueray plusieurs moyens qui sont dans l'Amadis, dans l'Astrée, dans Cirus et dans tous les autres romans, que je n'ay pas le loisir ny le dessein de coppier ny de derober, comme ont fait la pluspart des autheurs, qui se sont servis des inventions de ceux qui avoient écrit avant eux." (p.40).

Eine ähnliche Aussparung und ein ähnlicher Kompensationsvorschlag werden hinsichtlich des "combat de l'amour et de l'honneur" in Javottes Herzen gemacht (p.135).

Trotz Furetières Abneigung gegen Liebesszenen wird eine Liebeserklärung wiedergegeben: nämlich die Belastres an Collantine. Der Erzähler rechtfertigt sich:

> "Je ne pécheray point contre la regle que je me suis prescrite, de ne point dérober ny repeter ce qui se trouve mille fois dans les autres romans, si je rapporte icy la declaration d'amour que Belastre fit à Collantine, parce qu'elle fut assez extraordinaire." (p.185).

(Es folgt Belastres feierliche Erklärung, sein Bemühen um Collantines Gunst bedeute nicht, daß er einen gerichtlichen Vergleich mit ihr herbeiführen wolle). An den bisher zitierten Stellen wurde deutlich, worum

es Furetière geht: um eine radikale Absage an die konventionellen Romaninhalte. Es wird nun zu untersuchen sein, welche Folgen sich hieraus hinsichtlich formaler Kritik ergeben.

Ein Hauptpunkt, an dem seine Kritik des galanten Romans ansetzt, sind die vielen überflüssigen,idealisierenden Beschreibungen von Schauplätzen und Personen.

Gleich zu Anfang des Romans macht er sich über die Autoren lustig, die eine so banale Örtlichkeit wie die Place Maubert zum Anlaß für etymologische Abschweifungen und pompöse, mit architektonischen Fachausdrücken gespickte Beschreibungen nehmen würden. Natürlich würden sie den Platz nicht dreieckig lassen, umgeben von ganz gewöhnlichen Bürgerbehausungen; bei ihnen wäre er quadratisch, und seine Läden würden sich in Säulenhallen und Galerien verwandeln. Die Karmeliterkirche würde bei ihnen zu einem wahren Wunderwerk: sie würden aus ihr einen antiken Tempel machen, so schön wie derjenige der Diana zu Ephesus; sie würden die in den Bas-Reliefs dargestellten Geschichten erzählen; und dann würden sie ihre Beschreibung anfüllen mit "metopes, trigliphes, volutes, stilobates, et autres termes inconnus qu'il auroit trouvez dans les tables de Vitruve ou de Vignoles", um sich als große Experten der Architektur aufzuspielen (p. 2 f.).

Der Gesichtspunkt, unter dem sich Furetière gegen die Beschreibung von Schauplätzen wendet, ist, wenngleich nicht direkt ausgesprochen, deutlich genug: es ist der Gesichtspunkt des Wirklichkeitsprinzips, der auch für Sorel beherrschend war: das Wirkliche bedarf keiner Beschreibung; die Beschreibung dient nur der Idealisierung und der Phantasmagorie /22.

Es ist klar, wogegen Furetières Kritik sich richtet: gegen die gelehrte Architekturbeschreibung in Fumées Vray et parfait amour und deren wenngleich weniger pedantische Nachahmung in den Romanen der Scudéry, vom Ibrahim bis zur Clélie, in der zeitgenössische Schlösser als antike Paläste verkleidet werden /23. Was die Erzählung der in den Bas-Reliefs dargestellten Geschichten betrifft, die Furetière in seine Kritik einbezieht, so könnte man dabei an die Porträt-Galerie im Ibrahim /24 denken oder auch an die Bilder im Nymphenpalast der Astrée, die d'Urfé als Vorwand benützt, um Szenen aus der griechischen Mythologie zu erzählen /25. Der Drang zu literarischer Mimesis der bildenden Kunst scheint im 17. Jahrhundert sehr verbreitet gewesen zu sein. Noch La Fontaine's Kurzroman Les Amours de Psyché et de Cupidon (1669) schwillt über von poetischen Beschreibungen bildnerischer und architektonischer Kunstwerke. Die Romanciers können sich dabei auf die klassischen "Ekphrasis" berufen, die zum Formenvorrat des Epos gehören, so die Schildbeschreibung Homers, die Vergil in seiner Fries-Darstellung nachahmt. Bereits Sorel übt Kritik an Bildbeschreibungen dieser Art, die den Eindruck erwecken, als wäre

die unwahrscheinliche Fülle der Gestalten tatsächlich in Bewegung /26.

Ein weiterer Angriffspunkt für Furetières Kritik sind die unanschaulich idealisierenden Personenbeschreibungen oder "Porträts". Die betreffende Stelle lohnt ein ausführliches Zitat. Der Erzähler stellt uns das Mädchen Javotte vor, sagt aber nicht mehr von ihr, als daß sie hübsch sei. Im übrigen charakterisiert er sie gleichsam negativ durch die Aussage: wäre sie in der großen Welt aufgewachsen, so könnte sie sehr wohl die Liebe eines "honneste homme" erwecken. Worauf er fortfährt:

> "N'attendez pas pourtant que je vous la décrive icy, comme on a coustume de faire en ces occasions; car, quand je vous aurois dit qu'elle estoit de la riche taille, qu'elle avoit les yeux bleus et bien fendus, les cheveux blonds et bien frisez, et plusieurs autres particularitez de sa personne, vous ne la reconnoistriez pas pour cela et ce ne seroit pas à dire qu'elle fût entierement belle; car elle pourroit avoir des taches de rousseurs ou des marques de petite verole. Témoin plusieurs heros et heroines, qui sont beaux et blancs en papier et sous le masque de roman, qui sont bien laids et bien basanez en chair et en os et à découvert." (p.5).

Die vom Vf. unterstrichenen Ausdrücke sind nichts anderes als die in den Romanen der Scudéry immer wiederkehrenden Stereotypen idealisierender Beschreibung /27.

Neben dem Vorwurf fader Idealisierung spielt derjenige des Unnützen eine große Rolle in Furetières Kritik an beschreibenden Abschweifungen. So wenn er à propos "Zufall" bemerkt:

> "Cela est tousjours bon à quelque chose, et espargne une nouvelle description, quand on est exact à en faire de tous les lieux dont on a fait mention, ainsi que font les autheurs qui veulent faire de gros volumes, et qui enflent comme les bouchers font la viande qu'ils apprestent." (p.139).

Daß Mlle de Scudéry ihre Romane durch Beschreibungen "streckte", ist bekannt. Daß sie dabei von außerkünstlerischer Spekulation geleitet wurde, scheint offenkundig. Der Erfolg der sukzessiv erscheinenden Bände des Cyrus und der Clélie, die Spannung, mit der die Fortsetzungen erwartet wurden, war ja namentlich den "personnages déguisés" zu verdanken, in denen die Gesellschaft des Hôtel de Rambouillet und des Marais sich erkannte /28.

So entbehrt Furetières satirischer Preistarif am Ende des 2. Teils, "pour un portrait ou caractere d'un personnage introduit [...], pour la description d'une maison de campagne qu'on déguise en pa-

lais enchanté [...]", (p. 226) nicht ganz des realen Hintergrundes. Natürlich kann man merkantile Schmeicheleien gerade dem hochherzigen Fräulein von Scudéry, die der in Ungnade gefallenen Duchesse de Longueville oder dem gestürzten Foucquet unentwegt die Treue hielt /29, nicht unterstellen.

Daß aber bei dem endlosen Fortzeugen der zehn Bände des Cyrus (1649-1654) und der Clélie (1654-1660), bei ihrer Schwellung durch immer neue Episoden, immer neue Porträts und Schauplatzbeschreibungen die Spekulation auf Publikumswünsche eine erhebliche Rolle spielte, ist nicht zu leugnen.

Furetières satirischer Tarif ist im Zusammenhang mit seiner auch andernorts im Roman (p. 215 f., 227, 231 f.) geäußerten Kritik an der Kommerzialisierung der Literatur zu sehen. Hinzu kommt der Vorwurf des Unkünstlerischen und Amorphen, der uferlosen Stoffhuberei, gerichtet an die Mammut-Romane, vom Amadis bis hin zur Clélie. Hierauf zielt auch der satirische Buchtitel aus dem "Catalogue des livres de Mythophilacte":

> "LA VIS sans fin, ou projet et dessein d'un roman universel, divisé en autant de volumes que le libraire en voudra payer." (p. 212).

Ein anderer Gesichtspunkt der Kritik an den Beschreibungen ist der des Realitätsprinzips. Wir sahen schon, wie Furetière gleich zu Anfang seines Romans die Realität der Place Maubert ihrer möglichen romanesken Idealisierung entgegensetzt. Dasselbe Realitätsprinzip, das für die Darstellung tatsächlicher, historisch-geographischer Räume im Roman gilt, scheint er auch für die Personenbeschreibung geltend zu machen - als wären seine Personen gleichfalls historisch. Wenn er bei der Einführung Javottes gleichsam das Negativ eines romanesken Porträts gibt, mit den dazugehörigen idealisierenden Stereotypen, und erklärt, der Leser würde sie mittels solcher Attribute doch nicht erkennen, und wenn er den Helden der galanten Romane (offensichtlich denen der Scudéry) /30 nachsagt, sie seien sehr schön auf dem Papier, aber "bien laids et bien basanez" in Wirklichkeit (p. 5), so wird hier scheinbar das Realitätsprinzip im buchstäblichen Sinne geltend gemacht und ein authentisches Schlüsselporträt gefordert; aber eben nur scheinbar. Man vergesse nicht, daß im Roman ja keineswegs Furetière persönlich, sondern das Erzählermedium spricht, das sich als Historiograph wirklicher Gestalten gibt, und für das also Javotte ebenso historisch ist wie die Place Maubert. Hinter dem vom Erzähler geforderten buchstäblichen Realitätsprinzip steht also das synthetische Realitätsprinzip, das der außerhalb der fiktiven Welt stehende "Herausgeber" in der ersten Vorrede verkündet.

Mit diesem Realitätsprinzip hängt auch jene Kritik zusammen, die in erzähltechnischer Hinsicht wohl am bedeutsamsten ist: die Kritik näm-

lich an der Figur des "écuyer" im galanten Roman. Hier wird deutlich, wie Formales und Inhaltliches miteinander zusammenhängen. Der "écuyer" ist zunächst ein inhaltliches Klischee, ein dienendes Double des eigentlichen Helden. Zugleich aber erfüllt er eine formale Funktion. Die Romanciers der heroisch-galanten Schule bedienen sich seiner, um zweierlei zu bewerkstelligen: den Beginn "in medias res", der die Wahrung der epischen Zeiteinheit ermöglicht, und eine spannende Form der Enthüllung von Identität und Bewandtnissen des Helden. Meist bewirkt diese Enthüllung innerhalb der Handlung wiederum eine Peripetie: so wenn der König Cyaxare erfährt, daß sein in Ungnade gefallener Feldherr Artamène in Wirklichkeit der von ihm so gefürchtete Cyrus ist /31; oder wenn Aronce, den der König Mézence mit seiner Tochter verheiraten will, sich als dessen vermißter Enkel erweist /32. Daß der Beginn "in medias res" mit dem Nachholen der Vorzeithandlung durch Binnenerzähler dazu dient, Spannung zu erzeugen, dessen waren sich die Autoren des 17. Jahrhunderts wohl bewußt /33. Daneben könnte es sich auch um ein Mittel des Erzählers handeln, seine Erfindungen zu rechtfertigen, ihnen ein authentischeres Ansehen zu geben, dadurch, daß sie nicht von ihm, sondern von einem Zeugen vorgetragen werden. Einen Extremfall der Delegierung des Erzählens an den Binnenerzähler stellt bereits François de Molière's Fragment gebliebene Polyxène (1621) dar, zu der Sorel tadelnd bemerkt:

> "C'est un livre mal commencé & mal poursuivy; l'Autheur ne dit presque rien de soy, c'est Polyxene ou Cloriman qui parlent tousjours." /34

Vielleicht ist in dieser doppelten Vermittlung des Erzählens auch ein Versuch des Autors zu sehen, die Spannung des Lesers auf mimetischem Wege herzustellen: der Leser soll sich mit dem atemlos lauschenden Hörer der Binnenerzählung identifizieren. Und schließlich können auch Aussagen über das Innenleben des Helden glaubwürdig erscheinen, wenn sie von einem Vertrauten mitgeteilt werden, der sie aus eigenen Beobachtungen und mündlichen Beichten erschlossen hat.

Gegen dieses Klischee des Vertrauten nun wendet sich Furetière mit schärfstem Spott, und zwar unter dem Gesichtspunkt des Realitätsprinzips:

> "Par mal-heur pour cette histoire, Lucrèce n'avoit point de confidente, ni le marquis d'escuyer, à qui ils repetassent en propres termes leurs plus secrettes conversations. C'est une chose qui n'a jamais manqué aux heros et aux heroines. Le moyen, sans cela, d'écrire leurs avantures et d'en faire de gros volumes? Le/ moyen qu'on pust sçavoir tous leurs entretiens et leurs plus secrettes pensées? qu'on pust avoir

coppie de tous leurs vers et des billets doux qui se sont envoyez, et toutes les autres choses necessaires pour bastir une intrigue? Nos amans n'estoient point de conditions à avoir de tels officiers." (p. 39 f.).

Furetière mißt den Topos des "écuyer" an der Realität des Alltags (und zwar, wie am Marquis zu sehen, nicht nur des bürgerlichen Alltags), in dem solche Vertrauten nicht möglich sind. Und zugleich billigt er als Erzähler der erzählten Welt keine andere Seinsweise zu als der Welt, in der er lebt; daher darf er von seinen Gestalten nichts wissen, als was er von Gewährsleuten erfahren haben könnte.

Die Polemik gegen den Vertrauten oder Seelenspion des galanten Romans findet sich bei Furetière auf Schritt und Tritt, sei es ausdrücklich oder in Anspielungen. Hier noch ein charakteristisches Beispiel. Es handelt sich um Nicodèmes Empfindungen, als er Javotte zum erstenmal sieht:

"Je ne vous sçaurois dire précisément quelle fut l'émotion que son coeur sentit à l'approche de cette belle (car personne pour lors ne luy tasta le poux) [...]" (p. 7).

Hier erweist es sich, daß die Polemik gegen den "écuyer" zugleich eine solche gegen den Allwissenden Erzähler ist; so wie der "écuyer" Chrisante, der Innere Monologe seines Herrn zu berichten weiß /35, oder der mit Briefabschriften und Beichten von mehreren Seiten reichlich versehene Célère /36 Inkarnationen des Allwissenden Erzählers sind.

Kritik und Erzählung durchdringen sich im Roman Bourgeois, sie sind eins. Die Erzählung arbeitet ständig mit dem Mittel der Negation: um die banale Wirklichkeit dem Leser vor Augen zu rufen, bemüht der Erzähler das Negativ einer idealisierenden Beschreibung (Place Maubert p. 3, Javotte p. 5) oder konstatiert das Fehlen eines "écuyer" oder einer "confidente" (p. 39 f.), der Statthalter des Allwissenden Erzählers. Mangels einer solchen Hilfsfigur, auf die er sein Wissen projizieren, durch die er es rechtfertigen könnte, muß er es selbst rechtfertigen, muß seine Beziehung zum Dargestellten klären. Und zwar tut er dies jeweils mitten im erzählerischen Kontext, im Unterschied zu Sorels Erzähler, der sein Wissen erst am Ende der Erzählung pauschal rechtfertigte. Der Stellen, die direkt oder indirekt gegen den Allwissenden Erzähler polemisieren und die Begrenztheit des eigenen Wissens betonen, sind viele. So kann der Erzähler nichts Genaues über den Eindruck sagen, den Belastres Brief auf Collantine gemacht hat:

"[...] parce qu'il n'y a point eu d'espion ou de confident qui en ayent pû faire un rapport fidelle, ce qui est un grand malheur, et fort/ peu ordinaire: car regulierement, en la reception de telles lettres, il se trouve tousjours quelqu'un qui remarque

> les paroles ou les mouvemens du visage, témoins asseurez des sentimenz du coeur de la dame, et qui les decelle aussi-tost indiscretement." (p. 188 f.).

Der Erzähler steht außerhalb der erzählten Ereignisse, nicht aber außerhalb ihres Seinsbereichs; er ist auf Gewährsleute angewiesen. Daher weiß er über Lucrèce und den Marquis nur zu berichten, was sich vor Zeugen zugetragen hat:

> "[...] je n'en ay rien pû apprendre que ce qui en a paru en public." (p. 40).

Was sich im geheimen zuträgt, die Vorgänge im Innern seiner Helden, aber auch die Gespräche der Liebenden unter vier Augen, bleibt ihm hermetisch verschlossen. Weder kann er etwas sagen über Javottes Seelenkämpfe anläßlich der geplanten Entführung:

> "[...] c'est que je n'en ay point eu de memoires particuliers." (p. 136).

- noch über des Marquis Überredungskünste zur Erlangung von Lucrèce's völliger Hingabe:

> "[...] parce que la chose se passa en secret." (p. 43).

Auch Dialoge müssen bezeugt sein; und zwar nicht nur von einem einzelnen Zeugen:

> "[...] encore ne l'ay-je pas tout sçeu d'une mesme personne, parce qu'elle n'auroit pas eu assez bonne memoire pour me repeter mot à mot tous leurs entretiens; mais j'en ay appris un peu de l'un et un peu de l'autre, et, à n'en point mentir, j'y ay mis aussi un peu du mien." (p. 40).

Der Nachsatz enthält das Eingeständnis des Erzählers, der sich zum Dargestellten als Historiker verhält, auf die Imagination nicht ganz verzichten zu können. Denn aus noch sovielen Zeugenaussagen läßt sich ein stattgehabter Dialog nicht wortwörtlich rekonstruieren. Jedoch wird die Imagination nur beschränkt zugelassen. Ihre Rolle ist die der Lückenausfüllung, der Konjektur:

> "Ce qu'on peut apprendre néantmoins du succés de cette lettre [de Belastre], par les conjectures, c'est que le stile en plut fort à Collantine, comme estant tout à feit selon son genie, et elle en conceut une nouvelle estime pour Belastre, le jugeant digne par là d'estre poursuivy plus vivement, comme elle fit en effet [...]" (p. 188).

Auch über die Überredungskünste des Marquis bei Lucrèce stellt der Erzähler Konjekturen an:

"Je croy qu'il luy fit bien valoir le saffran qu'il avoit sur le visage; car, en effet, il estoit devenu tout jaune de soucy. Je croy aussi qu'il tira un poignard de sa poche pour se percer le coeur en sa presence, puisque son amour ne l'avoit pû encore faire mourir [...]. Mais, par malheur, on ne sçait rien de tout cela, parce que la chose se passa en secret [...]. Seulement, il faut croire qu'il y fit de grands efforts; car, en effet, Lucrece estoit une fille d'honneur et de vertu [...]" (p.43).

Oder über die Stimmung, in der Charroselles und Collantine nach ihrem ersten Gespräch auseinandergingen:

"[...] tant y a qu'ils se quitterent fort satisfaits, comme je crois, de s'estre fait enrager l'un l'autre." (p.161).

Mit Formeln wie "je croy" und "il faut croire" befinden wir uns in dem schon von der Sorel-Analyse her vertrauten Bereich der Wissensklausel, die im Francion und im Berger Extravagant meist floskelhaft erschien. Hier handelt es sich zum Teil um dieselben Formeln, doch werden sie in einem Kontext, in dem der Erzähler von Anfang an hervortritt und sein Verhältnis zum Erzählten klärt, sogleich prägnant verstanden.

Immer wieder fingiert Furetière ein Nichtwissen des Erzählers über irgeneinen Nebenumstand:

"[... Javotte] ne songea pas seulement à lire l'adresse, quoy que je ne sçache pas precisément s'il y en avoit." (p.68).

"Nicodeme resolut donc de rapporter les articles qui avoient esté signez, qui furent de part et d'autre déchirez ou bruslez. Je n'ay pas esté bien precisément instruit de cette circonstance: peut-estre furent-ils l'un et l'autre, car ils estoient encore/ en saison de parler auprés du feu." (p.125 f.)

"[Bedout] pria sa cousine [...] de/ luy en faire parler [à Lucrèce], et elle ne trouva point de meilleur moyen que de faire faire la chose par des directeurs. Je ne sçay par quel artifice ny sous quel pretexte elle les mit dans ses interests; tant y a qu'ils travaillerent fort utilement selon ses souhaits." (p.141 f.; "directeur" = Beichtvater).

"Enfin, je ne sçay si ce fut encore la nuit ou quelque autre interruption qui les separa [...]" (p.161).

"Je ne sçay sur quel point de conversation ils estoient, quand la demoiselle luy dit: [...]" (p.164).

"Quelque temps apres, Charroselles, par je ne sçay quel bonheur, fit connoissance avec un procureur au Chastelet [...]" (p.169).

"Je ne sçay à la quantiesme visite ce fut que, pour commencer à la cajoller, [Belastre] luy repeta ce qu'il luy avoit dit des-jà plusieurs fois: [...] " (p. 185).

Zuweilen betont der Erzähler auch sein Wissen über irgendeinen Tatbestand. So im Anschluß an sein Bekenntnis, über Nicodèmes Empfindungen nichts Gewisses sagen zu können:

"[...] mais je sçay bien que ce fut ce jour-là précisément qu'il fit un voeu solemnel de luy rendre service." (p. 7).

An einer Stelle beruft er sich auf Abschriften eines Dokuments, die seinerzeit im Justizpalast zirkulierten, und von denen der Leser annehmen muß, daß sie dem Erzähler zu Händen gelangt sind. Es handelt sich um das "jugement des bûchettes" des unwissenden Richters Belastre:

"[...] je veux bien rapporter en propres termes une sentence qu'un jour il rendit, dont il courut assez de coppies imprimées dans le Palais lors qu'on poursuivit le procés de son interdiction." (p. 181).

Oder er beruft sich auf Äußerungen, die einer der Beteiligten später hat laut werden lassen. So heißt es von dem Marquis, der mit seiner kotbespritzten Kleidung in Lucrèce's Wohnung auf seinen Diener warten muß:

"Il a juré depuis (et ce n'est pas ce qui doit obliger à le croire, car il juroit quelquefois assez legerement; mais j'ay veu des experts en galanterie qui disoient que cela pouvoit estre vray) que, dans toutes ses avantures amoureuses, il n'a jamais souffert un plus grand ennuy, ny de plus cuisantes douleurs, qu'avoir esté obligé de paroistre en ce mauvais estat la premiere fois qu'il aborda sa maistresse [...] " (p. 27).

Oder von Collantines Antwort auf Belastres Brief:

"Il y eut encore un malheur plus signalé; c'est que la réponse qu'elle y fit (car elle a declaré depuis y avoir répondu) fut perduë [...] " (p. 189).

An solchen Stellen mündet die erzählte Zeit in die Zeit des Erzählers ein. Und zwar geschieht dies mitten im Kontext und passim - wiederum im Unterschied zu Sorels Francion und Berger Extravagant, in denen der Erzähler erst am Ende hervortrat und die Beziehung zu seinen Gestalten herstellte. An die Gegenwart des Erzählers wird immer wieder erinnert, und das passé simple des erzählten Seinsbereichs wechselt ab mit dem Präsens der Erzählersphäre, zum Zeichen, daß beide eine Einheit sind. Am deutlichsten wird dieser Wechsel

in Charroselles' Porträt. (Dies ist kein Zufall: handelt es sich doch um ein Schlüsselporträt mit dem durchsichtigen Anagramm von Charles Sorels Namen, also um einen direkten Angriff Furetières auf eine wirkliche Gestalt, wobei die Person des Autors und das Erzählermedium nahezu deckungsgleich werden und die Leidenschaft des Pamphletisten immer wieder das Gewebe der präteritalen Fiktion durchschlägt). Der Erzähler beginnt seine Beschreibung im Imperfekt:

> "Charroselles ne vouloit point passer pour autheur, quoy que ce fust la seule qualité qui le rendist recommandable, et qui l'eust fait connoistre dans le monde." (p. 147).

Es folgt eine längere Aufzählung seiner unvorteilhaften physischen und moralischen Eigenschaften, noch immer im Imperfekt (p. 147 ff.). Dann plötzlich schlägt das Imperfekt ins passé composé um:

> "Il n'a point veu d'assemblée de gens illustres qu'il n'ait tâché de la décrier [...]" (p. 149).

Die folgenden Sätze sind wiederum im Imperfekt bzw. im passé simple gehalten. Dann aber heißt es auf einmal von Charroselles' Werken:

> "Ils ont esté si funestes aux libraires qui s'en sont chargez, qu'il a des-ja ruiné le Palais et la rue S. Jacques, et, poussant plus haut son ambition, il pretend encore ruiner le Puits-Certain."

Der Erzähler und seine Gestalten sind also im selben Seinsbereich zu Hause. Daher kann der Erzähler den Leser auch wiederum der Authentizität seiner Geschichte versichern:

> "Que si c'estoit icy une histoire/ fabuleuse, je serois en peine de sçavoir quelles avantures je pourrois donner à ce personnage: car il ne fit jamais l'amour [...]" (p. 149 f.).

Der Rest des Porträts ist dann wieder im Imperfekt gehalten, das alsbald ins erzählende passé simple übergeht (p. 150).

Das Einmünden der erzählten Zeit wurde bisher an Berufungen auf Zeugenaussagen, sowie am Gebrauch des passé composé oder des Präsens demonstriert. Es liegt aber auch dann vor, wenn die Zeit des Erzählten über die Zeit des Erzählers hinausweist. Dies geschieht gegen Ende des 1. Teils, wenn die entführte Javotte dem Gesichtskreis der Erzählung entschwindet. Vollichon hat einen Haftbefehl gegen die Entführer seiner Tochter erwirkt, jedoch:

> "[...] comme Vollichon n'estoit pas à cet enlevement, et qu'il ne connoissoit point ces quidams, dont le chef estoit en seureté, ce decret est demeuré depuis sans execution."

Und der Erzähler setzt hinzu:

> "Que si je puis avoir quelques nouvelles de la demoiselle et de son amant, je vous promets, foy d'autheur, que je vous en feray part." (p.137).

Formeln dieser Art sind an sich nichts Neues, sie wirken schon in den Schlußsätzen von Sorels Francion, Orphize de Chrysante und Berger Extravagant als Topoi. Eine deutliche Reminiszenz an den Berger Extravagant /37 zeigt der Schlußsatz des 1. Teils, auf Bedout und Lucrèce bezogen:

> "S'ils vescurent bien ou mal ensemble, vous le pourrez voir quelque jour, si la mode vient d'écrire la vie des femmes mariées." (p.143).

Nur hat eben der Roman Bourgeois, mangels Einheit der Handlung, keinen Schluß, sondern mehrere (offene) Schlüsse, und die Schlußformeln stehen mitten im Kontext. So wenn der Erzähler aus Charroselles' erster Begegnung mit Collantine das Fazit zieht:

> "Ce qui luy arriva cette journée fut une grande recolte pour luy, car sans doute il en couchera l'histoire dans le premier livre qui sortira de sa plume, et bien plus amplement que je ne la raconte icy. Ce ne sera que la faute des libraires si vous ne la voyez pas." (p.159).

Völlig originell ist der letzte Satz des Roman Bourgeois, eine ironisch-märchenhafte Negation jeglichen Schlusses. Der Erzähler erinnert an den "chien fée", der jeden Hasen erlegt, und an den "lièvre fée", der die Gabe besitzt, von keinem Hund eingeholt werden zu können, und wendet dieses Vexierbild auf Collantine und Charroselles an:

> "Il en est de mesme des proces de Collantine et de Charroselles: ils ont tousjours plaidé et plaident encore, et plaideront tant qu'il plaira à Dieu de les laisser vivre." (p.237).

Hier sind alle Tempora des Einmündens der erzählten Zeit spielerisch vereinigt.

Als Zukunftsverweis kann man auch die Worte ansehen, mit denen der Erzähler Nicodème aus dem Gesichtskreis der Erzählung hinausgeleitet:

> "Le voilà donc libre pour aller fournir encore la matière de quelqu'autre histoire de mesme nature." (p.126).

In diesen Schlüssen, die keine sind, drückt sich Furetières Abneigung gegen die romanesken "dénouements complets" aus, die bereits Sorel im Berger Extravagant /38 nur noch parodistisch verwendet. Während

etwa der Grand Cyrus mit fünf simultanen Hochzeiten endet /39, erklärt der Erzähler des Roman Bourgeois bereits in der zweiten Vorrede, die auch hierin (Zukunftsverweis mit Wissensklausel) sich als eines mit dem Roman erweist:

> "N'attendez pas non plus que je reserve à marier tous mes personnages à la fin du livre, où on void d'ordinaire celebrer autant de nopces qu'à un carnaval, car il y en aura peut-estre quelques-uns, qui apres avoir fait l'amour, voudront vivre dans le celibat; d'autres se marieront clandestinement, et sans que vous ny moy en sçachions rien." (p.146).

Bei einem solchen mit der Erzählung verwachsenen, in ihre Welt einbezogenen Erzähler wirken auch jene Zwischenreden organisch gerechtfertigt, die im traditionellen Roman, ja auch noch bei Sorel, den Eindruck fremdkörperhafter Einsprengsel hervorrufen konnten: zum Beispiel jene Übergänge vom Besonderen zum Allgemeinen, vom Imaginären zur Wirklichkeit, von der (fiktiven) Vergangenzeit zur (realen) Gegenwart, die wir als Verallgemeinerungen und Gegenwartsbezüge bezeichneten. So etwa die folgenden Verallgemeinerungen:

> "[...] sa mine, son geste, sa contenance et son entretien le faisoient assez connoistre, car il est bien plus difficile d'en changer que de vestement [...]" (p.7).
>
> "[...] car les ignorans sont ceux qui se trouvent les plus satisfaits de leurs ouvrages [...]" (p.194).
>
> "[...] car il n'y a point de dieu, tant fabuleux soit-il, que l'hypocrisie ne choque horriblement [...]" (p.102).
>
> "Il luy arriva donc ce que j'ay remarqué arriver à beaucoup d'autres; car dès qu'un gentilhomme ou un paysan se sont mis une fois à plaider [...]" (p.183).

Die meisten Verallgemeinerungen werden mit "car" eingeleitet. Es gibt aber auch andere Formen des Anschlusses:

> "[...] et toutes ses grimaces et affectations faisoient voir qu'il n'imitoit les gens de la cour qu'en ce qu'ils avoient de deffectueux et de ridicule. C'est ce qu'on peut dire, en passant, qui arrive à tous les imitateurs, en quelque genre qu'il soit." (p.7).

Gegenwartsbezüge werden gern im Nebensatz hergestellt; sie durchwirken die ganze Erzählung wie das Grundgewebe einer Tapisserie, das hier und da zu Tage tritt. Wir geben als Beispiel einen Abschnitt unter vielen:

> "Mais comme sa temeritè ne le porta pas d'abord jusqu'à en vouloir faire de son chef [des vers] [...] et qu'il n'avoit

> personne à qu'il pust commander d'en faire exprès, ou plustost qu'il n'avoit pas dequoy les payer, ce qui est le plus important, et qui n'appartient qu'aux grands seigneurs, il trouva ce milieu commode de dérober dans quelque livre ceux qu'il trouveroit les plus propres pour son dessein, et de les défigurer en y changeant quelque chose, afin de les faire passer pour siens plus aisément. Au reste, parce qu'on auroit facilement découvert son larcin s'il l'eust fait dans quelqu'un de ces nouveaux autheurs qui sont journellement dans les mains de tout le monde, son soin principal fut de chercher les plus vieux poëtes qu'il pourroit trouver." (p. 190).

So stellt der Erzähler auf Schritt und Tritt den Bezug zu seiner und des Lesers Erfahrungswelt her: durch Kritik romanesker Unvernunft, durch Rechtfertigung seines Erzählerwissens und durch Überschreitung des Erzählten zum Allgemeinen und Gegenwärtigen. Hinzu kommen jene Überleitungsformeln, die schon im galanten Roman bei Raffungen, Auslassungen, Schauplatzwechsel eine gewisse Rolle spielen, hier aber gehäuft auftreten - ein Zeichen der Freizügigkeit des persönlich hervortretenden Erzählers in der Anordnung des Stoffes. Der Erzähler wird hier für den Leser zu einer quasi-realen, der Erfahrungswirklichkeit entsprechenden Person, einem Bekannten gleichend, der ihm eine Klatschgeschichte erzählt:

> "Mais j'obmettray encore à dessein tout ce qu'il en dit, car on me diroit que c'est une médisance de reciter celle que les autres font." (p. 199).
>
> "Mais cela auroit esté fort plaisant à entendre, et le seroit peu à reciter." (p. 204).
>
> "Je m'abstiendrai de reciter les uns et les autres [...]" (p. 233).
>
> "Je ne puis obmettre une belle preuve qu'il donna de sa capacité un peu auparavant que de devenir juge." (p. 177).
>
> "Encore faut-il que je recite de luy une certaine naïfveté assez extraordinaire." (p. 194).

Auf diese Weise entsteht ein ständiger Dialog mit dem Leser. Dieser Dialog dient dazu, an die Gemeinsamkeit von Erfahrungswirklichkeit und Romanwirklichkeit zu erinnern. Da er den ganzen Roman durchzieht, erübrigt sich eigentlich die ausdrückliche Leseranrede. Eine solche zeigt sich - außer in den Vorreden - nur an wenigen Stellen:

> "Cette citation, Lecteur, vous surprend sans doute [...]" (p. 20).
>
> "Or, lecteur, vous devez savoir [...]" (p. 170).

"[...] mon cher lecteur, qu'il y a, ce me semble, longtemps que je n'ay apostrophé [...]" (p.171).

"Mais encore, lecteur, avant que de finir [...]" (p.237).

Die ausdrückliche Leseranrede hat an den Stellen, wo sie auftritt, keine besondere Funktion. Es scheint eher, daß der Erzähler sich hier eines literarischen Usus erinnert, sich sogar über ihn lustig macht: die dritte der zitierten Leseranreden, in welcher der Erzähler behauptet, er habe den Leser lange nicht mehr apostrophiert (p.171), steht ausgerechnet eine Seite nach der vorigen (p.170)! Dafür finden sich "vous"-Anreden fast auf jeder Seite. Nahezu jedes Hervortreten des Erzählers ist von einer solchen indirekten Leseranrede begleitet:

"Au lieu de vous tromper par ces vaines subtilitez [...]" (p.2).

"N'ayez pas peur qu'il allast vous dire [...]" (p.3).

"De sorte que je ne veux pas mesme vous dire [...]" (p.4).

"N'attendez pas portant que je vous la décrive icy [...]" (p.5).

"[...] mais avant que je la quitte, je suis encore obligé de vous dire [...]" (p.6).

"Je ne vous sçaurois dire précisément [...]" (p.7).

Et passim.

Aber nicht nur, daß der Erzähler sich an den Leser wendet, ihn direkt oder indirekt anredet: er läßt ihn sogar zu Worte kommen. Nicht nur der Erzähler, auch der Leser erhält eine Rolle im Roman:

"Je me doute bien qu'il n'y aura pas un lecteur (tant soit-il benevole) qui ne dise icy en luy-mesme: Voicy un méchant Romaniste! Cette histoire n'est pas fort longue ny fort intriguée. Comment! il conclud d'abord un mariage, et on n'a coûtume de les faire qu'à la fin du dixième tome!" Mais il me pardonnera, s'il luy plaist, si j'abrege et si je cours en poste à la conclusion. Il me doit mesme avoir beaucoup d'obligation de ce que je le gueris de cette impatience qu'ont beaucoup de lecteurs de voir durer si long-temps une histoire amoureuse, sans pouvoir deviner quelle en sera la fin. Néantmoins, s'il est d'humeur patiente, il peut sçavoir qu'il arrive, comme on dit, beaucoup de choses entre la bouche et le verre. Ce mariage n'est pas si avancé qu'on diroit et qu'il s'imagine." (p.17).

Der Leser wird in diesem ihm zugeschriebenen "Inneren Monolog" und in der Auseinandersetzung des Erzählers mit ihm ebensosehr als fiktive Gestalt profiliert wie der Erzähler selbst. Die Erwartungen, die der Erzähler ihm unterstellt, sind die des zeitgenössischen Lesers heroisch-galanter Romane. Dies wird an mehr als einer Stelle deutlich, namentlich im "Au Lecteur" des 2. Teils (p.145 f.), aber darüberhinaus in den bereits erwähnten zahllosen Adressen an den Leser, die sehr oft eine Auseinandersetzung mit romanesken Lese-Erwartungen sind (z.B. p.5, 7, 39 f.).

Der Erzähler setzt sich auf ironische Weise mit dem wirklichen Leser ins Einvernehmen, indem er ihn in eine fiktive Gestalt projiziert, die er mit seiner antiromanesken Erzählung zu ärgern und zu enttäuschen vorgibt. So wird das Verhältnis zwischen fiktivem Erzähler und fiktivem Leser ein dialektisches: dieser "innerviert" den Erzähler, er bietet ihm Vorwände für Digressionen, ja er ist als Widerpart des Erzählers geradezu an der Erzählung mitbeteiligt, die das Negativ seiner Erwartungen darstellt /40.

SUBJEKTIVIERENDES ERZÄHLEN IM "ROMAN BOURGEOIS"

Schon in der Sorel-Analyse wurde darauf hingewiesen, daß der Erzähler, sofern er als Figur der von ihm erzählten Welt hervortritt, die Subjektivität einer Romanperson nicht darstellen kann, es sei denn, er könne sich auf ihr Selbstzeugnis berufen, so daß die Darstellung des Point de vue als Rekonstruktion gerechtfertigt ist. Nun ist die Einbeziehung des Erzählers in die erzählte Welt im Roman Bourgeois viel stärker als bei Sorel, da sie nicht erst am Ende, sondern allenthalben in der Erzählung vorgenommen wird. Da überdies, im Unterschied etwa zu Sorels Polyandre, keine Person im ganzen Roman dominiert, ist die Entwicklung eines herrschenden Point de vue, ja auch nur einer herrschenden Erlebnisperspektive ohnehin unmöglich. Der Erzähler wird sich also die Subjektivierung der Romanpersonen meistens versagen müssen. In der Tat versagt er es sich, Nicodêmes Gefühle bei der ersten Begegnung mit Javotte zu analysieren, "car personne pour lors ne luy tasta le poux" (p. 7). Erinnert dieser Satz nicht an Sorels Spott über jene Romanciers "qui mesme ayant fait mourir un homme [...] vous diront ce qu'il aura fait & ce qu'il aura dit avant sa mort quoy qu'il fust seul & que personne n'en pûst sçavoir de nouvelles [...]" /1 ?

So weigert sich der Erzähler auch, den "combat de l'amour et de la vertu de Javotte" zu schildern: "c'est que je n'en ai point eu de memoires particuliers" (p. 136). Der Erzähler ist also, wo er einen Point de vue darstellt, auf das Selbstzeugnis der betreffenden Person angewiesen. Daher läßt er den Marquis die peinlichen Empfindungen, denen dieser bei seinem ersten Besuch bei Lucrèce ausgesetzt war, selbst bezeugen (p. 27). Auch dies erinnert an Sorels Rechtfertigung gelegentlicher Darstellungen von Lysis' Gedanken: "c'est que l'on a tout sceu de luy par diverses interrogations" /2. Nur erfolgt eben Sorels Rechtfertigung nachträglich und pauschal statt, wie bei Furetière, an einschlägiger Stelle.

Eine andere Möglichkeit der Quasi-Subjektivierung ist die Konjektur. So konjiziert der Erzähler den Eindruck, den Belastres Brief auf Collantine macht (p. 188). Häufig werden solche Konjekturen ausdrücklich von äußeren Manifestationen abgeleitet. Zum Beispiel, wenn Collantine durch den Einbruch der Nacht gezwungen wird, die Erzählung ihrer Prozeßgeschichten abzubrechen:

> "A son geste et à son regard parut assez son mécontentement; sans doute que, dans son ame, elle dit plusieurs fois: O nuit, jalouse nuit!" (p. 154) /3

Die Manifestation, aus welcher der Point de vue erschlossen wird, kann auch eine unmittelbar folgende mündliche Äußerung sein. So heißt es von Belastre, nachdem Charroselles seine literarische Hochstapelei entdeckt hat:

> "Il crut qu'il falloit estre devin ou avoir parlé au diable pour trouver une chose si cachée. "Car (disoit-il)ou il faut que cét homme ait leu tous les livres qu'il y a au monde, et qu'il les sçache par coeur, ou il n'a point veu celuy que j'ay, qui est le plus vieux que j'aye jamais pû trouver." (p.192).

Die Konjektur ist nicht ausdrücklich als solche gekennzeichnet, aber die ihr folgende direkte Rede läßt sie nachträglich als Konjektur erkennen. Zumal das einleitende "car" deutet darauf hin: setzt es doch voraus, daß Belastres stille Überlegung ("il crut [...] ") sich bereits irgendwie manifestiert hat. Vielleicht steht der scheinbare Gedankenbericht auch einfach für eine indirekte Rede, die sich in der direkten Rede des nächsten Satzes fortsetzt.

Zuweilen begründet der Erzähler seine Konjekturen nicht. Er sagt nur:

> "[...] tant y a qu'ils se quitterent fort satisfaits, comme je crois, de s'estre fait enrager l'un l'autre." (p.161).

In solchen Fällen wird die Begründung durch die Plausibilität der psychologischen Aussage ersetzt, die sich aus der Kenntnis des Typs und der Situation ergibt. Die Mehrzahl der scheinbaren Points de vue im Roman Bourgeois sind solche bloß plausiblen Einsichten in das "Innenleben" der Personen. Es handelt sich um nichts anderes als um jene Schwundstufe der Subjektivierung, die wir bereits in Sorels Berger Extravagant beobachtet und als "psychologische Gemeinplätze" bezeichnet haben. Hier steht einfach der Satz "sie verließen sich zufrieden" für den exakteren "sie verließen sich mit den Mienen zufriedener Leute". In diesem Sinne sind auch die "psychologischen" Aussagen über Lucrèce's ehrgeizige Heiratspläne zu verstehen (p. 43). Lucrèce's Verhalten ist ein sozialpsychologisch fixierbares, typisches, dessen seelischer Hintergrund als bekannt vorausgesetzt wird: sie ist als Waise in einer Bürgerfamilie mit mondänen Ambitionen aufgewachsen; sie hat gelernt zu flirten, aber gleichzeitig mit dem Kapital ihrer Jungfräulichkeit zu geizen; sie ist daher ohne gewisse Garantien nicht verführbar; als sie aber das Heiratsversprechen des Marquis in der Tasche hat, ist ihr Widerstand nicht länger rentabel: vielmehr muß sie jetzt befürchten, den Marquis wieder zu verlieren, wenn sie nicht auch ihrerseits einen Einsatz riskiert.

Eine solche Psychologie kann natürlich nur rudimentär sein. Sie bleibt an der Oberfläche des gesellschaftlichen und von der Gesellschaft durchschaubaren Verhaltens. Sie drückt sich ganz in Relationen aus: in den Relationen des durch Milieu und Situation bestimmten Individuums zu seiner Umwelt. Daher wirkt es auch nicht als Stilbruch, wenn der Erzähler, als Vertreter der Gesellschaft, des "Man", von dem er sich informiert gibt, sich in den scheinbaren Point de vue ständig einmischt und ihn auf die sozialpsychologischen Gemeinplätze zurückführt, aus denen er ihn erschließt.

Hierfür ist der folgende längere Abschnitt bezeichnend, der das uns aus dem Don Quijote und dem Berger Extravagant vertraute Motiv der gelebten Literatur auf eine moderne, bürgerlich-realistische Weise abgewandelt:

"Les livres arriverent bien-tost apres (c'estoient les cinq tomes de l'Astrée, que Pancrace luy envoyoit). [Javotte] courut à sa chambre, s'enferma au verroüil, et se mit à lire jour et nuit avec tant d'ardeur qu'elle en perdoit le boire et le manger [...]. En peu de temps elle y profita beaucoup, et il luy arriva une assez plaisante chose.
Comme il nous est fort naturel, quand on nous parle d'un homme inconnu, fut-il fabuleux, de nous en figurer au bazard une idée en nostre esprit qui se rapporte en quelque façon à celle de quelqu'un que nous connoissons, ainsi Javotte, en songeant à Celadon, qui estoit le heros de son roman, se le figura de la mesme taille et tel que Pancrace, qui estoit celuy qui luy plaisoit le plus de tous ceux qu'elle connoissoit. Et comme Astrée y estoit aussi dépeinte parfaitement belle, elle crût en mesme temps luy ressembler, car une fille ne manque jamais de vanité sur cét article. De sorte qu'elle prenoit tout ce que Celadon disoit à Astrée comme si Pancrace le luy eust dit en propre personne, et tout ce qu'Astrée disoit à Celadon, elle s'imaginoit le dire à Pancrace. Ainsi il estoit fort heureux, sans le sçavoir, d'avoir un si galand solliciteur qui faisoit l'amour pour luy en son absence, et qui travailla si advantageusement, que Javotte y bût insensiblement ce poison qui la rendit éperduëment amoureuse de luy. Et certes on ne doit point trouver cette avanture trop surprenante, veu qu'il arrive souvent aux personnes qui ont este eslevées en secret, et avec une trop grande retunuë, que si-tost qu'elles entrent dans le monde, et se trouvent en la compagnie des hommes, elles conçoivent de l'amour pour le premier homme qui leur en vient conter. [...]
Il arrive la mesme chose pour la lecture: si elle a esté interdite à une fille curieuse, elle s'y jettera à corps perdu, et sera d'autant plus en danger que, prenant les livres sans choix et sans discretion, elle en pourra trouver quelqu'un qui d'abord luy corrompra l'esprit. [...] Il ne faut donc pas s'estonner si Javotte, qui avoit esté eslevée dans l'obscurité, et qui n'avoit point fait de lecture qui luy eust pû former l'esprit ou l'accoustumer au recit des passions amoureuses, tomba dans ce piege, comme y tomberont infailliblement toutes celles qui auront une education pareille. Elle ne pouvoit quitter le roman dont elle estoit entestée que pour aller chez Angelique [...] " (p. 120 f.).

Dabei ist diese Stelle noch einer der stärksten Ansätze des Romans zum Point de vue. Schon quantitativ: über zwei Seiten hin herrscht hier die

Perspektive Javottes vor, wenn auch überlagert vom Standpunkt des Erzählers. Aber auch qualitativ: hier wird (eigentlich im Widerspruch zu Furetières sattsam betontem Prinzip) etwas erzählt, das sich im geheimen abspielt: Javotte schließt sich mit ihren Büchern ein; ihr Leseerlebnis hat keinen Zeugen. Oder doch: einen nachträglichen Zeugen, nämlich Pancrace, der ihr das literarische Aphrodisiacum gegeben hat und der sich ihre Illusion zunutze machen wird (p. 122 f.). Die Illusion wird, dafür sorgt schon der Erzähler durch seine Zwischenreden, gleich von Anfang an als Illusion hingestellt. Javottes Bewußtsein wird nicht unmittelbar vorgeführt, sondern so, wie es sich dem äußeren Block darbietet: als falsches Bewußtsein. Der ganze Passus hat mithin eine ähnliche Struktur wie Lysis' einsame Phantasien im hohlen Baum /4.

So gibt es im Roman Bourgeois keinen Point de vue im eigentlichen Sinne, als Standpunkt einer Romanperson, den der Leser einnehmen könnte. Der Blick auf die imaginäre Welt wird - nahezu - ausschließlich durch das Erzählersubjekt vermittelt. Es gibt zahlreiche Ansätze zur Darstellung der Standpunkte von Romanpersonen; doch gedeihen sie nie zu voller Subjektivierung. Der Erzähler bleibt nie lange im subjektiven Kraftfeld einer Romanperson; und wo er es dennoch zu tun scheint, durchkreuzt er es durch verallgemeinernde Zwischenreden, wie im Falle Javottes und noch an vielen anderen Stellen /6. Da die subjektiven Kraftfelder so schwach sind, kann der Erzähler sie von Satz zu Satz wechseln:

> "Cette nouvelle sorte de galanterie fut remarquée par Javotte, qui en son ame en eust de la joye, et qui crut en effet luy en avoir de l'obligation. Ce qui fit ou'au sortir de l'église, elle souffrit qu'il l'abordast avec un compliment qu'il avoit medité pendant tout le temps qu'il l'avoit attendue." (p. 8).

(Ebenso p. 68: Javotte - Vollichon; p. 70: Javotte - Bedout; p. 77: Javotte - Vollichon).

Oder der Erzähler verschmilzt zwei Standpunkte in einen:

> "Le pere et la mere de Javotte s'apperceurent bientost du changement de sa vie, et s'estonnerent de voir combien elle avoit profité à hanter compagnie [...]" (p. 123; ebenso p. 77 f.).

Oder er charakterisiert den reziproken Standpunkt zweier Personen:

> "[...] tant y a qu'ils se quitterent fort satisfaits, comme je crois, de s'estre fait enrager l'un l'autre." (p. 161).

Bewußtseins- oder Gefühlsanalyse ist immer nur ansatzweise vorhanden. Am häufigsten sind Ausdrücke für Emotionen wie "surprise" bzw. "étonnement" /6, "colère" bzw. "enragement" /7 und "honte" /8. Solche Emotionen sind meist an äußeren Manifestationen erkennbar, wie Lucrèce's Schamröte (p. 51). Selbst wo diese Manifestationen nicht

ausdrücklich vermerkt werden, sind sie doch stillschweigend impliziert. Eine Aussage wie "sie schämte sich" schillert stets zwischen der Feststellung eines subjektiven Tatbestandes und seiner äußeren Objektivierung. Es handelt sich hier wiederum um jene "psychologischen Gemeinplätze", von denen schon verschiedentlich die Rede war.

Ähnlich wie mit den Emotionen verhält es sich mit Absichten oder Annahmen, die man einer dritten Person unterstellt, obwohl man nur die Worte oder Gesten bezeugen kann, in denen sie sich manifestierten. So gibt es denn auch im Roman Bourgeois viele Aussagen über Intentionen, mit "vouloir", "songer", "résoudre" /9 oder über illusorische Annahmen, mit "s'imaginer" und "croire" /10.

Es ist nun bezeichnend, daß die meisten Aussagen dieser Art zwischen dem Ausdruck des Willens- oder Bewußtseinsaktes selbst und seiner Manifestation schillern:

> "D'autre costé, Vollichon ne vouloit avoir pour gendre qu'un homme de sac et de corde. C'est ainsi qu'il appeloit en sa langue celuy que nous dirions en la nostre qui est fort attaché au Palais." (p. 16).
>
> "[Belastre] crut qu'il falloit estre devin ou avoir parlé au diable pour trouver une chose si cachée. "Car (disoit-il) [...]" (p. 192).

Zuweilen tritt freilich eine zeitliche Verschiebung zwischen dem Bewußtseinsakt und seiner Manifestation ein:

> "[... Villeflatin] s'imagina que [Vollichon] estoit allé promptement faire avertir sa femme et sa fille [...]. Enfin il crut que [Vollichon] estoit allé donner ordre d'achever le mariage avant qu'on y/ pust former oppostion [...]. C'est ce qui l'obligea d'aller tout de ce pas [...] former une opposition au mariage entre les mains des curez de Seint-Nicolas et de Saint-Severin." (p. 47 f.).

Besonders weit ist diese zeitliche Verschiebung zwischen Javottes illusorischer Selbstidentifikation mit Astrée (p. 121) und der äußeren Bekundung dieser Illusion im "Pastoralspiel" mit Pancrace (p. 123). An solchen Stellen ist das subjektive Kraftfeld am stärksten, die Annäherung an einen echten Point de vue am fortgeschrittensten. Es wurde jedoch schon gezeigt, daß auch solche inneren Vorgänge durch den nachträglichen Zeugen (den Verführer Pancrace) und den intervenierenden Erzähler ins Notorische aufgelöst werden.

Nur ganz selten ist solche Auflösung ins Notorische nicht möglich. Die Ursache von Lucrèce's Schamröte bei Villeflatins tölpelhafter Anspielung (p. 51), nämlich ihre tatsächliche Schwangerschaft, wird von ihr bis zum Schluß mit Erfolg geheim gehalten, so daß kein Zeuge ihrer scheinbar unmotivierten Reaktionen eine nachträgliche Deutung vornehmen könnte. Der Erzähler müßte also, wäre er ganz konsequent,

uns in Unwissenheit über Lucrêce's Seelenzustände halten. Ähnlich inkonsequent ist die Wiedergabe eines Inneren Monologs von Charroselles:

> "[...] et cependant il faisoit en luy mesme cette reflexion: "Ne suis-je pas bien malheureux d'avoir pris tant de peine à composer de beaux ouvrages, et estre reduit non seulement à ne les pouvoir faire voir au public, puisque ces maudits libraires ne les veulent pas imprimer, mais mesme à ne trouver personne qui ait la complaisance de les oufr lire en particulier? Il faudra que je fasse enfin comme ces amans infortunez qui recitent leurs avantures à des bois et à des rochers, et que j'imite l'exemple du venerable Bede, qui preschoit à un tas de pierres. Encore si je ne souffrois ce rebut que par ces critiques qui ne trouvent rien à leur goust que ce qu'ils ont fait, je l'endurerois plus patiemment; mais qu'il le faille aussi souffrir d'une personne vulgaire, qui ne seroit capable de voir les defauts de mes ouvrages, supposé qu'il y en eust, et dont je ne devrois attendre que des applaudissemens, c'est ce qui est capable de pousser à bout ma patience." (p. 162).

Dieser mit dem Prinzip des Erzählers in flagrantem Widerspruch stehende Innere Monolog erinnert an einen ebensolchen, gleichfalls vereinzelten in Sorels Polyandre, welcher der groteskesten Gestalt des Buches, dem Parasiten Gastrimargue gleichsam zudiktiert wurde /11. Der subjektivierende Wert solcher "Point-de-vue-Darstellung" ist recht zweifelhaft. Überdies verweist Charroselles' Innerer Monolog noch expressis verbis auf die lauten Selbstgespräche in den Pastoralromanen, als deren parodistische Verkehrung die ganze "histoire de haine" des zweiten Teils angelegt ist, dürfte also von der Lust am Travestieren eingegeben sein. Zugleich könnte die Tatsache, daß Furetière ausgerechnet an dieser Stelle auf das uralte epische Mittel des inneren Monologs zurückgreift, psychologisch erklärbar sein: durch das eigentümlich zweideutige Ressentiment des Autors gegenüber der Figur des Charroselles, deren Original ihm als Vorbild und Popanz zugleich diente - wie er denn auch im Roman zugleich Subjekt und Objekt der Satire ist: mit allen abstoßenden Zügen des verbitterten Winkel-Literaten ausgestattet, dient Charroselles dem Autor zugleich als Sprachrohr seiner eignen Ansichten, als Räsonneur (p. 82 ff.; 195 ff.). Es könnte hier so etwas wie eine Identifikation aus negativem Affekt, aus "Haßliebe" vorliegen. Eine Stelle wie diese könnte für die von älteren Kritikern kolportierte, aber durch kein direktes Zeugnis belegbare Hypothese von einer früheren Freundschaft mit Charles Sorel /12 sprechen.

Abgesehen von den zuletzt besprochenen, mehr oder weniger gewichtigen Verstößen gegen das Wissensprinzip des Erzählers läßt sich die Behauptung wagen, daß der Point de vue im Roman Bourgeois weitgehend eliminiert, oder doch auf unbedeutende Rudimente rückgebildet

ist. Wir haben hier also einen Roman vor uns, in dem die Technik des subjektiven Erzählers mit äußerster Strenge durchgeführt ist: d.h. auf Kosten der Subjektivierung der Romanpersonen.

Ganz andere erzähltechnische Prinzipien beherrschen die "Historiette de l'Amour esgaré". Daß diese eingestreute Novelle aus keiner anderen Feder als der Furetières stammt, kann als erwiesen gelten /13. A. Adam räumt ihr, wegen der vielen Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse und Gestalten (Foucquet, Mlle de Scudéry, Pellisson), ein lediglich zeitsatirisches Interesse ein: für ihn ist sie nichts als eine Serie von Schlüsselporträts /14. Uns scheint aber, daß die Novelle mindestens ebensosehr als Fiktion zu würdigen ist. Zu viele der angeblichen "Schlüsselporträts" lassen sich, wie auch A. Adam zugeben muß /15, nicht identifizieren. Überdies liegt der "Historiette" ein altes literarisches Motiv, das der Götterreise, zugrunde, das Furetière entweder dem Moschos /16 oder dem Francesco Bracciolini /17 entlehnt und das er übrigens selbst schon früher, im Voyage de Mercure und (allegorisch abgewandelt) in der Epistre à Iris verwendet hat /18. Auch sollte nicht übersehen werden, daß die Geschichte von dem verirrten Amor, der in der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft nirgends die Voraussetzungen zur Stiftung einer echten und reinen Liebesbeziehung findet, daß diese pessimistisch-ironische Parabel also an der Stelle, an der sie der Verfasser äußerst geschickt einflicht, nämlich mitten in jene Salon-Konversation, in der sich bereits die fatale Beziehung zwischen Javotte und ihrem späteren Entführer Pancrace anbahnt, eine bestimmte symbolhaft präludierende Funktion erfüllt.

Es handelt sich hier um eine Fiktion, die durch ihren Rahmen - die Entdeckung des Manuskripts unter Angéliques Papieren und seine anschließende Verlesung - als Fiktion deklariert ist, während die Rahmenhandlung mit einem quasirealen Seinsanspruch auftritt. Also Fiktion innerhalb der Fiktion, ähnlich wie im Falle des "Banquet des Dieux" aus dem Berger Extravagant. Dieser erklärtermaßen fiktive Charakter der Novelle verschafft dem Erzähler eine viel größere Freizügigkeit hinsichtlich der Darstellung von Points de vue. Der dominierende Standpunkt ist natürlich der des Helden, des pikaresk durch die Menschenwelt abenteuernden Liebesgottes. Aber das Wesen dieses Helden bringt es mit sich, daß der Erzähler die Standpunkte zugleich wechseln und psychologisch vertiefen darf und daß ihm eben die Gefühlsanalyse erlaubt ist, die der Rahmenerzähler sich versagen muß. Denn Amor rekognosziert die Herzen, bevor er sie mit seinen Pfeilen bestürmt:

> "La subtilité de sa nature divine luy fournit de grandes facilités pour cela, car elle luy donne droit d'entrer quand il luy plaist dans le plus profond des coeurs, et d'y voir tout ce qui s'y passe de plus secret." (p. 107).

Und so kann von Archélaïdes Anbetern gesagt werden:

"Quelque ardeur que l'amour inspire dans les coeurs dont il est le maistre, il n'y en avoit point d'entr' eux de si temeraire qui osast luy faire une declaration d'amour, ny lascher la moindre parolle de douceur ou de tendresse. C'estoient des muets qui n'osoient pas mesme parler des yeux, et qui estouffoient tellement leurs soupirs que l'oreille la plus subtile ne s'en pouvoit appercevoir. Ils estoient préoccupez de cette maxime, tenuë pour heretique dans les escoles d'amour, qu'aupres des dames de qualité il faut attendre leurs faveurs, au lieu qu'on les peut demander aux autres." (p. 107).

Und von Archélaïde selbst:

"Archelaide estoit si/jalouse du soin de son honneur, et la fierté luy estoit si naturelle, qu'elle auroit mieux aymé perir mille fois, que d'en relascher le moins du monde. Elle croyoit qu'il luy seroit honteux d'abaisser ses regars sur des gens au dessous d'elle, qu'elle se seroit par ce moyen esgalez en quelque façon; que cela les pourroit enfler de vanité, et leur feroit perdre la discretion, ce qui seroit la ruine de sa reputation et de sa vertu." (p. 107 f.).

Freilich ist die "Historiette" im Berichtstil, mit vielen Raffungen, erzählt, und die verschiedenen Points de vue haben daher keine Zeit, sich zu entfalten. Bewußtseinsanalysen und Gedankenberichte sind iterativ-durativ gerafft, sie folgen nicht der erlebten Zeit der Personen, sondern resümieren längere Phasen zu einem Zustandsbild. Man wird daher auch bei der "Historiette" nicht von einer entwickelten subjektivierenden Erzählweise reden können; doch enthält sie diese in nuce - so wie der wandernde Herzenskenner das Prinzip des allwissenden Erzählers aus dem galanten Roman vertritt /19.

OBJEKTIVES ERZÄHLEN IM "ROMAN BOURGEOIS"

Der Roman Bourgeois erwies sich als konsequenter Erzählerroman par excellence, in dem die schon von Sorel als fragwürdig empfundene Subjektivierung weitgehend eliminiert wurde. Die objektive Schicht der Erzählung, die bei Sorel noch vom Korrelat des Erzählersubjekts zum Korrelat der personalen Subjekte hinüberschillerte, wird demnach im Roman Bourgeois eindeutig auf ihren Bezug zum Erzählersubjekt festgelegt sein. Eine Verlagerung des "Orientierungszentrums" aus der Zeit des Erzählers in die Zeit des Erzählten ist dennoch möglich, nur spielt sie sich eben im Medium des Erzählerbewußtseins ab, das als solches hinter seinem Inhalt zeitweilig zurücktritt, ohne sich zugunsten eines anderen, personalen Bewußtseins zu verleugnen, so daß der Leser bisweilen den Eindruck haben mag, in einer "neutralen", zuschauerhaften Situation dem Geschehen gegenüberzustehen. Eine solche, bloß zeitliche Verlagerung des Orientierungszentrums tritt immer dann ein, wenn längere Strecken szenischer Darstellung oder unmittelbaren Dialogs, ohne Unterbrechung durch Erzählerzwischenreden, die Erzähldistanz vergessen machen und so eine Vergegenwärtigung des Geschehens ermöglichen. Diese Vergegenwärtigung tritt noch nicht ein, wird aber vorbereitet, wenn eine Person, ein Ding, ein Schauplatz oder ein Zustand beschrieben wird, da die Beschreibung das zu vergegenwärtigende Objekt nicht in derselben Zeit schafft, in der es wahrgenommen wird: bei ihr ist die Mittelbarkeit oder Distanz am größten. Die Skala der Mittelbarkeit - von der Beschreibung bis zum direkten Zitat -, die bereits in der Sorel-Analyse entwickelt wurde, soll auch der Analyse des objektiven Erzählens im Roman Bourgeois als Richtschnur dienen.

Wir beginnen mit den Porträts, da diese nicht bloß Oberflächen abtasten, sondern auch Habituelles, also Zustände darstellen - Personenbeschreibungen sind bei Furetière meist zugleich Zustandsbeschreibungen - und sich demnach am mittelbarsten und distanziertesten zum Objekt verhalten.

Der Roman Bourgeois enthält folgende Porträts:

Ein Modeprediger (p. 4). Javotte (p. 5 f.). Nicodème (p. 7 f.). Vollichon (p. 13-15). Lucrèce (p. 18-24). Der Marquis (p. 25). Angélique (p. 78 f.). Eine lächerliche Preziöse (p. 79). Charroselles (p. 147-150). Collantine (p. 150 f.). Belastre (p. 170-182).

Dazu in der "Historiette de l'Amour esgaré": Landore (p. 98 f.). Landores Liebhaber (p. 99 f.). Polymathie (p. 101). Polymathies Liebhaber (p. 103 f.). Archélaide (p. 106). Polyphile (p. 109 f.). Poléone (p. 113).

Der Schlüsselcharakter ist nach A. Adam /1 bei folgenden Porträts einigermaßen gesichert: Vollichon = Rollet; Polymathie = Mlle de Scudéry; Polymathies Liebhaber = Pellisson; Charroselles = Charles

Sorel. Collantine ist vielleicht = Marquise de Cressé (Racines Comtesse de Pimbesche); Belastre vielleicht = Hauptmann Beausoleil, Furetières ehemaliger Vorgesetzter.

Hiervon haben folgende Porträts rein satirisch-karikaturhaften Charakter: Charroselles, Collantine, Belastre. Alle übrigen Porträts können als realistisch im Sinne des von Furetière zum Programm erhobenen "Mittelmaßes" (1. Vorrede, p. 2) angesehen werden. Bei Polymathie und ihrem Liebhaber wird die Erwähnung physischer Häßlichkeit durch sympathische moralische Qualitäten aufgewogen.

Einige Porträts beziehen sich nur auf moralische Qualitäten, sie stellen Beschreibungen eines Habitus, eines "caractère" im Sinne La Bruyères dar, entsprechen also der Zustandsbeschreibung, jener mittelbarsten Form des Deskriptiven, die wir bereits in den Ich-Erzählungen des Francion vorfanden. Es sind dies die Porträts von: Angélique; der lächerlichen Preziösen; Archélaïde; Polyphile; Polymathie; Poléone. Schönheit oder Häßlichkeit werden wohl erwähnt, aber keine Einzelzüge sichtbar gemacht. Hierbei ist bemerkenswert, daß Furetière, wie vor ihm schon Sorel, niemals die Norm, immer nur das Abweichende konkret und ausführlich schildert.

Auch die Porträts, in denen das Äußere dargestellt wird, werden mit der Schilderung moralischer Qualitäten fortgesetzt, die sich zu einer Darstellung des Habitus - Verben im Imperfekt - ausweitet: das beste Beispiel hierfür ist das Porträt Vollichons (p. 13 ff). Oft findet solche Zustandsbeschreibung noch eine Erweiterung durch Anekdoten, die der Erzähler als Belege für die moralischen Qualitäten der Romanperson berichtet: so im Fall des gerissenen Anwalts Vollichon (p. 14 f.), aber auch bei Lucrèce (p. 18-24), bei Bedout (p. 58-61; hier wird sogar der umgekehrte Weg eingeschlagen: vom Anekdotischen über eine Beschreibung seiner Behausung und seiner Lebensgewohnheiten zur Kleidung und zu Physiognomie!), bei Charroselles (p. 147-150), bei Collantine (p. 150 f.) und namentlich bei Belastre, wo sich das Porträt zu einer regelrechten Vorzeitnovelle auswächst (p. 170-182). Die ganze "Historiette de l'Amour esgaré" läßt sich als eine Aneinanderreihung solcher anekdotischer Porträts in der Perspektive Amors ansehen. Je mehr Anekdoten das Porträt durchsetzen, desto stärker tritt die Vermittlung durch den Erzähler hervor: dies wird am deutlichsten bei den Porträts von Charroselles und Belastre: bei Charroselles durch das Einmünden der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählers (p. 149); bei Belastre durch die umgekehrte, ins Plusquamperfekt gerichtete Perspektive der weit ausgeführten Vorzeithandlung, die das freizügige Schalten des konsequent subjektiven Erzählers mit der Zeit verrät (p. 172 ff.). Das anekdotisch erweiterte Porträt wurde übrigens auch von Sorel verwendet, z. B. in der "Histoire de Alican" /2 und in der "Suite de l'Histoire d'Héliodore, sous le nom de Theophraste" /3, aber eben bezeichnenderweise nur in der Binnenerzählung, da solches unchronologisches Erzählen einen persönlich intervenierenden Erzähler verlangt, wie ihn Sorel in der Rahmenerzählung noch nicht in dem Maße zuläßt.

Für die Beschreibung physischer Qualitäten finden wir im Roman Bourgeois folgende Belege: Vollichon (p. 13), Bedout (p. 61), stark entwickelt bei Landore (p. 98) und ihrem Liebhaber (p. 99 f.), bei Polymathies Liebhaber (p. 103 f.), Charroselles (p. 147 f.), Collantine (p. 150), Belastre (p. 171 ff.). Die Karikaturen Charroselles und Belastre, aber auch das Porträt Vollichons, zeichnen sich dadurch aus, daß sie durch moralische Parallelen, die der Erzähler zu den physiognomischen Charakteristika zieht, stark mit "auktorialer" Vermittlung durchsetzt sind. Übrigens wird nur Häßliches oder doch von der Norm Abweichendes beschrieben; von Javotte sagt der Erzähler nur, daß sie hübsch sei, wobei er in der Negation ein romanesk idealisierendes Porträt vorführt (p. 5).

Dafür spielt die Kleidung eine große Rolle, auch in den Porträts der nicht als grotesk dargestellten Figuren: wie schon bei Sorel (namentlich im Polyandre) werden die Gestalten durch ihre Kleidung gesellschaftlich charakterisiert. So beschreibt der Erzähler ausführlich den Aufzug, in dem Javotte in der Kirche erscheint (p. 6). Ähnlich verfährt er bei dem Modeprediger (p. 4) und bei dem Stutzer Nicodème (p. 7). Auch über Vollichons (p. 13) und Bedouts (p. 61) Kleidung werden wir anschaulich unterrichtet. Es ist bezeichnend für den Rückschritt hinsichtlich realistischer Beobachtung im 2. Teil, daß wir dort keine Indizien mehr für die Kleidung der Personen finden.

Beschreibungen von Schauplätzen, außer Ansätzen in der Straßenszene vor Lucrèce's Haus (p. 26) und in dem Entführungsbericht (p. 137), fehlen fast ganz. Die Place Maubert wird nur durch das Negativ einer pomphaft romanesken Beschreibung hindurch verschwommen sichtbar (p. 3). Bedouts Wohnung wird zwar mit einem Dickens und Balzac vorwegnehmenden Vergnügen an konkreten Details ausgemalt, jedoch nicht eigentlich als Schauplatz - die Handlung spielt ganz woanders -, sondern als Teil seines Porträts, gewissermaßen als ein Stück "Kleidung", als charakteristische äußerste Hülle des sozialpsychologischen Typs (p. 59).

Diese Armut - oder Askese? - in der Darstellung des Sichtbaren hat Furetière sowohl mit Sorel als auch mit Scarron gemeinsam. H. Chatelain sagt hierzu:

> "Sorel décrit peu les visages, les formes du corps; il signale plutôt les bizarreries d'une toilette, d'un mobilier. Ou bien ce n'est plus du dessein, c'est de la caricature [...]. Scarron fait de même. Il s'arrête à noter la saleté des vêtements. Furetière a bien essayé quelquefois de faire des portraits justes, mais il était plus encore de son génie et dans l'esprit de son livre de forcer les traits (Portrait de Charrozelles, couplet sur son nez). On sent chez Furetière moins de verve, plus d'application, aussi peu d'intérêt vrai aux choses sensibles." /4

Hinsichtlich szenischer Darstellung ist bei Furetière sogar, gegenüber Sorel und Scarron, eine gewisse Verarmung festzustellen. Chatelain geht so weit, ihm die Fähigkeit zu szenischer Darstellung abzustreiten:

"Il ne saurait point non plus décrire vivement par la narration une multitude de mouvements successifs comme Sorel et Scarron." /5

In der Tat gibt es nur wenige Szenen lebhafter Handlung im Roman Bourgeois: Der Ärger des Marquis und seines Pagen mit den Pferdeknechten, die ihre Gäule ohne Rücksicht auf Passanten in kotspritzendem Trab durch die engen Gassen treiben (p. 26; 38 f.); Nicodèmes überstürzter Abzug aus Vollichons Wohnung, wobei er in einer Art von Kettenreaktion eine Porzellanfigur, einen Spiegel und eine Baßlaute zertrümmert (p. 53 f.); Charroselles' Streit und Prügelei mit Collantine (p. 165 f.). Die beiden letzteren Szenen sind farcenhaft und überdies unoriginell; Prügeleien und Serien komischer Malheurs finden sich, turbulenter und mit mehr Verve erzählt, in reichlichem Maße im Romant Comique. Origineller und überdies realistischer ist die zuerst genannte Straßenszene: sie stellt ein regelrechtes kleines Sittenbild aus dem alten Paris dar. Man vergleiche sie jedoch mit der bei Koerting /6 abgedruckten Ballsaalszene aus dem Polyandre von Sorel, wo die realistische Darstellung eines Zusammenstoßes zwischen Bürgern und übermütigen Adligen bis zu vollendeter Dramatik durchgeführt ist!

In zwei für die Handlung irrelevanten, nur humoristisch genrebildhaften Szenen wird gezeigt, wie die Bürger sich mit ihren Kindern abgeben (p. 75 f.; 159). Ein für die Handlung bedeutsamer Vorgang, Javottes Entführung, wird unlustig berichtend abgetan, es entsteht überhaupt keine Szene. Das einzig Bildhafte an dem Bericht ist der Kohlgarten, über dessen niedrige Mauer die Entführung vonstatten geht. Die Banalität der Begleitumstände stellt einen bewußten Gegensatz zu den romanesken Entführungen dar, die Furetière verspottet (p. 136 f.).

Mehr noch als Sorels Berger Extravagant und Polyandre, in denen auch bereits das Schrumpfen szenischer Darstellung zugunsten des Dialogs zu beobachten war, ist der Roman Bourgeois ein Dialogroman (und zwar auf zwei Ebenen: Dialog des Erzählers mit dem Leser und Dialog der Romanpersonen).

Es lassen sich im Roman Bourgeois zwei Dialogtypen deutlich voneinander unterscheiden: die kurze Dialogszene, meist in geraffter Form wiedergegeben, in welcher die Handlung vorangetrieben wird, und die lange Konversationsszene, die mehr der indirekten Charakterisierung der Personen sowie der zeitkritischen Satire dient, und in der die Handlung, scheinbar suspendiert, sich nur auf gleichsam unterschwellige Weise fortsetzt.

In den kurzen Dialogszenen herrscht häufig - nicht immer - die oratio obliqua vor. Hier wird auf beispielhafte Art der raffende, distanzierende, stark mittelbare Charakter der oratio obliqua deutlich. Nur typische oder handlungsentscheidende Wendungen erscheinen im Direktzitat. Als Beispiel diene ein Ausschnitt aus der Szenenkette, in der die Heiratsintrige um Javotte vorangetrieben wird. Der Raffungs-

charakter der oratio obliqua wird besonders klar an der Stelle, wo der Erzähler mit einer Auslassungsformel (verbunden mit Wissensklausel) in die banale Suada des Anwalts Villeflatin eingreift:

> "[...] Vollichon lui fit part de la nouvelle joyeuse du mariage prochain de sa fille. Villeflation s'en rejouyt d'abord avec luy, disant qu'il faisoit fort bien de la marier ainsi jeune; qu'une fille est de grande garde; qu'un pere en est déchargé et n'est plus responsable de ses fredaines quand elle est entre les mains d'un mary, qui est est obligé d'en avoir soin. Qu'à la vérité sa petite Javotte estoit bien sage; mais que le siecle estoit si corrompu et la jeunesse si dépravée, qu'on ne faisoit non plus de scrupule de surprendre une pauvre innocente que de boire un verre d'eau. Et apres d'autres discours de cette Nature que j'obmets à dessein, non pas faute de les sçavoir (car je les ay ouy dire mille fois), il luy demanda qui estoit celuy qu'il avoit choisi pour faire entrer en son alliance, et quand se feroit la solemnité du mariage. Vollichon luy répondit que les bans estoient desja jettez à Saint-Nicolas et à Seint-Severin, les paroisses des futurs espoux; que les fiançailles se devoient faire dans deux jours, et que c'estoit Nicodeme qui devoit estre son gendre. "Comment! (s'écria Villeflatin) et on disoit qu'il devoit épouser mademoiselle Lucrece, nostre voisine! J'ay veu, leu et tenu une promesse de mariage à son profit, et qui est bien signée de lui. - Vous me surprenez (dit Vollichon); je vous prie de m'en faire sçavoir des nouvelles certaines, et de me dire s'il...." Et, sans achever, il le quitta avec furie, en criant: "Qui appelle Vollichon?" C'estoit le guichetier de la porte du presidial, qui appeloit Vollichon pour venir parler sur la montée à une partie qu'on ne vouloit pas laisser entrer." (p.46 f.).

Die in dieser kurzen Dialogszene zu beobachtende Steigerung von der Mittelbarkeit zur Unmittelbarkeit, vom Reden als Akt ("Vollichon lui fit part [...]") über Obliqua-Perioden zum Direktzitat ("Comment! (s'écria Villeflatin) [...]") findet sich auch am Anfang der großen Konversationsszenen. In diesen verdünnt sich dann aber der Kontext, abgesehen von wenigen Obliqua-Raffungen oder szenischen Einlagen, über lange Strecken zur bloßen eingeklammerten Inquit-Formel. Als Beispiel lese man die große Konversationsszene zwischen Bedout, den beiden Vollichons, Laurence und Nicodème nach (p.69 ff.).

Es finden sich im Roman Bourgeois folgende kurze Dialogszenen: Im 1. Teil:

Javotte-Nicodème (p.8-10). Nicodème-Lucrèce (p.45). Lucrèce-Villeflatin (p.46). Villeflatin-Vollichon (p.46-47). Villeflatin-Lucrèce (p. 48). Lucrèce-Villeflatin (p.51). Nicodème - Mme Vollichon (p.52-53). Nicodème - die Wäscherin (54-55). Bedout-Javotte (p.65-67). Im 2. Teil: Charroselles-Lambertin (p.158-159). Charroselles - Collantine (p.160-162). Charroselles -Collantine (p.164-165). Belastre - Collantine (p.185-187). Charroselles - Collantine (p.191). Belastre - Collantine (p.191-193).

Und folgende große Konversationsszenen: im 1. Teil:

Marquis - Lucrèce - Nachbarinnen (p. 28-38). Bedout - Javotte - Laurence - Mme Vollichon - Vollichon - Nicodème (p. 69-76). Hypolite - Angélique - Laurence - Philatèthe - Charroselles - Pancrace - Javotte (p. 81 - 120, unterbrochen von der "Historiette"). Javotte - Vollichon - Mme Vollichon - Laurence - Prudence - Bedout (p. 127-132). Im 2. Teil: Collantine - Charroselles (p-152-157). Collantine - Belastre - Charroselles - Volaterran (p. 195-232), unterbrochen vom "Inventaire de Mythophilacte").

Rechnen wir nur die großen Dialogszenen zusammen, so beherrschen sie zusammen mit der "Historiette" und den Papieren des Mythophilacte, welche, da sie verlesen werden, die Dialogsituation nicht aufheben, 119 von 237 Seiten der Mongrédien-Ausgabe. Unter Berücksichtigung der kleineren Dialogszenen, deren Streckenwert schwieriger zu fixieren ist, kann also gesagt werden, daß weit über 50 % des Roman Bourgeois vom Dialog eingenommen werden. Wenn wir bedenken, daß der Rest kaum aus szenischer Darstellung, sondern überwiegend aus Reflexionen des Erzählers besteht, wird deutlich, daß der Roman Bourgeois in seiner objektiven Schicht hauptsächlich ein Dialogroman ist.

Der Dialog ist es auch, der die Handlung vorantreibt. Dies geschieht zwar auf offenkundige Weise nur in den kleineren Dialogszenen sowie in dem großen Dialog um Javottes Revolte (p. 127-132). Die größeren Dialoge dienen vorzugsweise der Charakterisierung und Zeitsatire (Kleider machen Leute, p. 28 ff.; Dummheit und Banausentum der Bürger, p. 71 ff.; Literaturbetrieb, p. 81 ff.; Plaideurs, p. 152 ff.; Literaturbetrieb und Plaideurs, p. 195 ff.). Doch wird auch in ihnen die Handlung unmerklich vorangetrieben (mit Ausnahme des letzten großen, um den Nachlaß des armen Dichters sich rankenden Dialogs). Dies ist besonders schön zu beobachten bei der Konversation in Angéliques Salon, in der ganz allmählich die Beziehungen, die sich zwischen Pancrace und Javotte knüpfen, sichtbar werden (p. 92; 118 ff.). Doch gilt das gleiche für die Konversation zwischen Lucrèce und dem Marquis, in der sich dieser als charmanter Causeur zu empfehlen weiß (p. 28 ff.); für das Geschwätz am Familientisch, wobei sich Bedout durch seine Pedanterie, Nicodème durch sein Süßholzgeraspel vor Javotte blamiert (p. 69 f.), oder für die erste Begegnung der Plaideuse und des zänkischen Literaten, bei der Collantine durch ihre ewigen Prozeßgeschichten die Geduld des armen Charroselles strapaziert: hier werden schon die Voraussetzungen für das sonderbare Haßliebe-Verhältnis der beiden geschaffen.

Diese "unterschwellige" epische Motorik ist es auch, die die Dialoge des Roman Bourgeois von denen der Caquets de l'accouchés (1623) unterscheidet. Dort werden zum Teil dieselben Themen besprochen: Mode, Literatur, Stadtviertelklatsch. Und auch dort dient der Dialog unter anderem der Charakterisierung der verschiedenen Typen, so der altfränkischen, brav katholischen Mathurine oder der sanftmütig-fanatischen Protestantin. Allerdings gehen die politischen Themen, die einen breiten Raum in den Caquets einnehmen, über den Horizont

wirklicher, bei einer Wöchnerin versammelter Gevatterinnen auf unrealistische Weise hinaus, während im Roman Bourgeois kein Wort gesprochen wird, das nicht dem geistigen und gesellschaftlichen Niveau und der persönlichen Eigenart des Sprechers genau entspräche. Eine Analogie ist jedoch besonders auffällig und könnte das Vorwalten direkten Einflusses bezeugen. Sie betrifft scheinbar nur etwas ganz Äußerliches, in Wirklichkeit aber eine ganz bestimmte erzähltechnische Haltung: In den Dialogen der Caquets wird, ganz wie im Roman Bourgeois, regelmäßig die Inquit-Formel eingeklammert /7 - eine Interpunktionsweise, die im zeitgenössischen Roman, auch in den weitgehend dialogisierten Werken Sorels, nur sporadisch auftritt. Es handelt sich bei diesen Klammern sichtlich um den orthographischen Ausdruck extremer szenischer Neutralisierung und Objektivierung, welche den Roman der Komödie oder dem lukianischen Dialog annähert. Die Klammern enthalten nicht selten adverbiale Zusätze, die gleichsam als Regieanweisungen zu werten sind: "presque en colere" (p. 66), "chaudement" (p. 195), "brusquement" (p. 217), etc., oder einen epithetischen Zusatz wie "l'opiniastre Charroselles" (p. 215). Selten enthalten sie eine psychologische Erklärung:

> "(Il dit cela en monstrant Bedout, qu'il connoissoit pour l'avoir veu au Palais, et qu'il croyoit estre venu avec Vollichon, sans sçavoir que ce fust son rival)". (p. 74).

Oder:

> "[...] (dit Jean Bedout, que la honte de cet affront et sa naturelle timidité avoient jusques-là rendu muet) [...]" (p. 130).
>
> "[...] (luy dit Charroselles, qui vouloit faire le bel esprit) [...]" (p. 155).

Es sind vor allem die Dialoge, die den Roman mitunter wie eine Sammlung von Rohmaterial zu einer - oder vielmehr mehreren Komödien erscheinen lassen. Die Übereinstimmung vieler Züge des Romans mit Komödien von Molière und mit den Plaideurs von Racine ist von allen Kommentatoren bemerkt werden. Und zwar dürfte es sich im Falle Molières um wechselseitige Beeinflussung /8, im Falle Racines um den etwa gleichzeitigen Niederschlag eines gemeinsam im Freundeskreise des "Mouton blanc" entwickelten Projektes /9 gehandelt haben.

Über den Wert des Dialogs im Roman Bourgeois als Mittel indirekter Veranschaulichung und Charakterisierung hat Brunot eine gute Analyse gegeben. Er urteilt:

> "En reprenant la littérature du temps pour y noter la satire verbale, on trouvera, sans aucun doute, bien d'autres passages curieux où se marquera la "noblesse" des uns et la "bassesse" des autres. Toutefois, il est douteux qu'on trouve beaucoup de pièces écrites sincèrement par des bourgeois ou des hommes du peuple dans leur langue propre [comme c'est le Roman Bourgeois]." /10

H. Chatelain stellt sogar einen gewissen Fortschritt an Natürlichkeit der Dialogsprache gegenüber Sorel fest:

> "Les discours sont moins arrangés, le langage plus naturel chez Furetière qui, sûrement, doit quelque chose à Sorel." /11

Freilich schränkt er dieses Lob durch Hinweise darauf ein, daß die Unterschiedenheit der Charaktere durch ihre Sprache nicht immer gewahrt sei, so zum Beispiel bei Vollichon und Nicodème /12. Wir können ihm hier nicht zustimmen: beide heben sich, der eine als kalauernder Spießer, der andere als bemüht preziöser Stutzer, durch ihren sprachlichen Habitus deutlich genug voneinander ab (z.B. p.74 f.!) Eine gewisse gegenseitige sprachliche Kontamination der Romanpersonen ist natürlich nicht abzustreiten. Sie ist im übrigen unvermeidlich bei Bewohnern ein und derselben beruflich und sozial eng eingegrenzten Welt. Es läßt sich nicht leugnen, daß Furetière die Sprache der "chicane" am besten beherrscht und karikiert: so in Vollichons banausischer Nacherzählung des Cinna (p.72) oder in Belastres Liebeserklärungen an Collantine (p.185 ff.). Für solche beruflich und sozial bedingten sprachlichen Ticks gilt besonders Brunots Feststellung, der Roman Bourgeois sei im wesentlichen eine "caricature de langage" /13.

Festzuhalten bleibt, daß es namentlich der Dialog ist, der dem Roman Konkretheit verleiht. In ihm, und nicht im Ablauf von Handlungsmomenten, entfaltet sich die objektive Schicht, oder vielmehr: tritt sie unmittelbar zu Tage. Infolge dieses unmittelbaren Zutagetretens nun gewinnt der Roman Montagecharakter: hier stehen die subjektive Schicht (des Erzählers) und die objektive Schicht (der Dialog) - beide zum Extrem getrieben - hart nebeneinander. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die beiden Schichten, bzw. die ihnen entsprechenden Erzählweisen, einander nicht ausschließen, sondern in einer logischen Korrelation zueinander stehen. Freilich entsteht bei der Wiedergabe längerer Dialoge in einem konsequent subjektiven Roman eine logische Schwierigkeit, zumal wenn der Erzähler sich nicht durch direkte persönliche Beziehungen zu seinen Gestalten rechtfertigen kann, als deren Historiograph er sich gibt. Furetière scheint dieser Schwierigkeit Rechnung tragen zu wollen, wenn er kurz nach der Wiedergabe des ersten großen Dialogs, der Konversation zwischen Lucrèce und dem Marquis, gegen den Allwissenden Erzähler polemisierend erklärt:

> "[...] encore ne l'ay-je pas tout sçeu d'une mesme personne, parce qu'elle n'auroit pas eu assez bonne memoire pour me repeter mot à mot leurs entretiens; mais j'en ay appris un peu de l'un et de l'autre, et, à n'en point mentir, j'y ay mis aussi un peu du mien." (p.40).

Die Wiedergabe der Dialoge, namentlich der längeren, läßt sich also nur als Rekonstruktion nach mehreren Zeugenaussagen, oder gar als Konjektur rechtfertigen. Es ist bezeichnend, daß bei fast allen länge-

ren Dialogen (p. 28 ff., 69 ff., 81 ff., 122 ff., 195 ff.) mehr als zwei Personen beteiligt sind. Nur das große Gespräch zwischen Collantine und Charroselles (p. 152 ff.) findet unter vier Augen statt. Aber es wird ausdrücklich erwähnt, daß Charroselles hinterher seinem Schwager und seiner Schwester "une partie des avantures de cette journée, et les discours qu'il avoit tenus avec une fille si extraordinaire" erzählt (p. 157). So lassen sich wohl alle längeren Dialoge als aus mehreren Zeugenaussagen rekonstruiert oder konjiziert denken.

Neben dem Dialog spielen im Roman Bourgeois andere Elemente der objektiven Schicht eine ungewöhnlich große Rolle: nämlich Briefe, Kataloge, Tabellen, überhaupt Dokumente verschiedenster Art.

Der Roman enthält zwei Briefe, und zwar Bedouts Liebesbrief an Javotte (p. 70) und Belastres Brief an Collantine (p. 188), den einen im ersten, den anderen im zweiten Teil, wodurch eine gewisse, sicherlich beabsichtigte Symmetrie entsteht. Es sind schriftliche Liebeserklärungen lächerlicher Liebhaber, in denen der preziöse Stil, einmal durch seine pedantische Verhunzung ("Epître amoureuse à Mademoiselle Javotte"), das anderemal durch seine Vermischung mit dem Jargon der "chicane" ("Lettre de Belastre à Collantine"), parodiert wird. Es handelt sich also um eine bewußte Satire auf die preziösen Liebesbriefe der galanten Romane von d'Urfé bis Scudéry.

Eine solche Verwendung der Briefform im Roman ist relativ neu. Der Francion von Sorel enthält noch keinen direkt zitierten Brief, der Polyandre nur eine "assignation" zu einem Rendez-vous, die keineswegs satirische Funktion hat /14. Nur im Berger Extravagant, der das ganze Arsenal des galanten Romans verspottet, finden sich zwei skurrile Billets des Lysis an seine "bergère" Charite /15. Der Romant Comique enthält relativ viele Briefe, und zwar in den eingeschobenen Novellen /16, in der "Histoire de Destin et de Mademoiselle de l'Estoille" /17 und in dem Entführungskapitel Buch I, XXIII /18, also in den romanesken Partien des Werkes. Ihr Tenor ist nicht im mindesten parodistisch.

E. Roy, der alles daran setzt, Furetière als bloßen Plagiator seines Feindes Sorel hinzustellen, führt die "Epître amoureuse à Mademoiselles Javotte" in seiner Liste von Furetières Anleihen bei Sorel auf /19. Aber die Liebeserklärung des Hortensius im Francion /20, auf die er sich bezieht, weist mit Bedouts Liebesbrief an Javotte, außer der Tatsache, daß es sich in beiden Fällen um Stilparodien (bei Sorel wohl um eine Parodie Guez de Balzac's) handelt, keine wesentliche Gemeinsamkeit auf. Die alberne "imprimerie"-Metapher findet sich in der Tat schon in Hortensius' Liebeserklärung, und Furetière mag sich ihrer erinnert haben, doch macht er in Bedouts Brief etwas anderes daraus: er walzt sie über die ganze Epistel aus, und gerade das Zutodereiten der Metapher ist bei ihm das eigentlich parodistische Element. Sonst ist der Stil viel latinisierend-geschwollener bei Hortensius, viel ein-

facher und bürgerlich-braver bei Bedout. Im übrigen handelt es sich im Francion um keinen Brief, sondern um eine mündliche "harangue".

Ebenso oberflächlich erscheinen dem Vf. die Gemeinsamkeiten bei den anderen "Anleihen" aus dem Francion, die E. Roy aufführt /21:

"Nicodème, l'homme amphibie" (RB, p.6)
= Francion, IV, p.215 ff.

"Les équivoques empruntées à la langue du droit, dans le Roman bourgeois et dans la satire des Joueurs de boules"
= Francion, VII, p.339.

"Le jugement des bûchettes" (RB, p.181 f.)
= Francion, XI, p.450.

"Le juge Belastre, copiant ses vers dans Théophile" (RB, p.190)
= Francion, IV, p.194 f.

Der "Amphibienmensch", vormittags Advokat, abends Weltmann, dürfte eine bürgerliche Zeiterscheinung gewesen sein, die zu glossieren, es keiner Lektüre des Francion bedurfte. Im übrigen spielt der brutale Emporkömmling Tocarête im Francion eine ganz andere Rolle als der Gimpel Nicodème im Roman Bourgeois. Mit den "équivoques empruntées à la langue du droit" meint E. Roy sicherlich Stellen wie Vollichons Cinna-Nacherzählung (p.72) oder Belastres Liebeserklärungen (p.186, 188). Im Francion dagegen handelt es sich um Witzeleien zweier Säufer. Die verwendeten Ausdrücke aus dem Fachjargon decken sich nicht. Im übrigen waren sowohl Sorel wie Furetière juristisch ausgebildet: warum sollten sich nicht beide unabhängig voneinander ihrer Fachsprache zu parodistischen Zwecken bedienen? Das "jugement des bûchettes" als plagiatorische Anleihe bie Sorel zu betrachten, ist reichlich kühn. Bei Furetière handelt es sich um eine regelrechte kleine Erzählung in Form einer Gerichtsurkunde, bei Sorel nur um den beiläufigen Vorschlag des Narrenkönigs Hortensius, schwierige Rechtsstreitigkeiten in seinem Reiche einfach durch Knobeln, "à la courte paille", entscheiden zu lassen. Im übrigen scheint es einen Richter, der auf diese Weise einen Prozeß entschied, wirklich gegeben zu haben. Er taucht auch in einer von La Fontaines Contes et nouvelles (II, 10) auf. A. Adam hält es für nicht unwahrscheinlich, daß die beiden Jugendfreunde Furetière und La Fontaine von diesem Richter und seinem denkwürdigen Urteil gehört und daraus, dieser eine Novelle, jener die Parodie einer Gerichtsurkunde, gemacht haben. Das Motiv kommt übrigens schon bei Rabelais vor /22.

Die einzige handfeste Anleihe scheint "le juge Belastre, copiant ses vers dans Théophile" zu sein.

Jedenfalls ist gegenüber E. Roy's Plagiatliste Vorsicht geboten. So bleibt auch fragwürdig, ob der "Catalogue des livres de Mythophilacte" und die "Somme dédicatoire" (p.212 ff.) nichts als eine Nachahmung des Bücherkatalogs im Parasite Mormon sind, wie E. Roy versichert

/23. Der Bücherkatalog steht in einer literarischen Tradition, die auf Rabelais zurückgeht /24. H. Clouzot /25 macht auf die Analogien des Bücherkatalogs im Roman Bourgeois mit dem Katalog der Bibliothek von Saint-Victor, sowie der "Somme dédicatoire" mit der "Chresme philosophale" bei Rabelais aufmerksam. Im Parasite Mormon handelt es sich um eine Reihe lächerlicher Titel, die der Schriftsteller Louvot scherzhalber für den Poeten improvisiert, von dem ihm sein Gesprächspartner erzählt hat:

> "Imaginez vous donc, pour trouver vostre Histoire du Poète belle, qu'il a composé,
> Une invective contre Chrisippus, de ce qu'ayant fait un si grand nombre de livres, il n'en dedia jamais pas un.
> Commentaire sur le passage du Buscon, où il est parlé des Chevaliers de l'industrie [...]" etc. /26

Eine gewisse Ähnlichkeit mit Furetières Katalog ist nicht zu verkennen, namentlich mit der "Somme dédicatoire" (p. 215 ff.) und dem 'Estat et Roole des Sommes" (p. 226 f.), wenn Louvot folgende Titel improvisiert:

> "Le trebuchet des Sonnets, ou, Sçavoir? si supposé que les pistolles ne valussent que huict francs, le Sonnet ne vaudroit qu'une pistole?
> Du prix, & de la valeur des Poëmes, Epique, Elegiaque, & Dramatique; Et combien il faut de Patagons pour faire la monnaye d'un Sonnet? Ensemble un discours parti-/culier des Sonnets, où il est traitré (sic!) du Sonnet de Province; du Sonnet façon de Paris, & singulierement du Sonnet marqué au coing du Marais." /27

Hinsichtlich dieser Stelle ist eine Abhängigkeit Furetières vom Parasite Mormon wahrscheinlich. Sie ist überdies wahrscheinlich hinsichtlich der Verwendung nicht erzählerischer Elemente in der Erzählung: jedoch nicht nur als Abhängigkeit vom Parasite Mormon, sondern auch von Rabelais' Gargantua et Pantagruel, der beiden Autoren als Vorbild gedient haben dürfte. Auch darf nicht übersehen werden, daß es sich bei den nicht erzählerischen Elementen im Parasite Mormon um bloße Improvisationen im Dialog handelt, während Furetière sie als Dokumente in eine trotz betonter Zusammenhanglosigkeit streng komponierte Erzählung einarbeitet, in der sie eine bestimmte formale oder inhaltliche Funktion haben. Der Parasite Mormon ist in der Tat zusammenhangloser als der Roman Bourgeois. Er ist ein Sammelsurium satirischer Ausfälle, zusammengehalten auf recht äußerliche Weise durch die binnenerzählten Nachrichten über den Parasiten, von seiner fast erfolgten Hinrichtung auf dem Grève-Platz bis zu seiner wunderbaren Befreiung und Nobilitierung /28 (all dies in einer ironisch gewahrten Zeiteinheit von 24 Stunden! /29).

Es mag um den Neuigkeitswert der nicht erzählerischen Elemente als solcher bei Furetière fragwürdig bestellt sein: neu ist jedenfalls sowohl ihre Mannigfaltigkeit als auch, wie wir sogleich sehen werden,

ihre Anordnung und kompositorische Bindung im Roman. Der Berger Extravagant enthält nur Briefe, Gedichte, Plakattexte und das "Banquet des Dieux" /30. Im Francion wird, abgesehen von einigen Gedichten und Chansons /31, nur erzählt. Der Romant Comique enthält nur Briefe, eingeschobene Novellen und Verszitate /32. Die Astrée enthält nur Briefe und Gedichte; die Clélie, abgesehen von der berühmten "Carte de Tendre", nur Briefe und einige Verse (Schluß-Epigramm auf Clélie!). Im Roman Bourgeois dagegen finden wir:

zwei Tabellen, im 1. Teil (p. 20 f.) und im 2. Teil (p. 226 f.):
eine eingeschobene Novelle im 1. Teil (p. 94 ff.) und den "Inventar des Mythophilacte" im 2. Teil (p. 205 ff.).
Dieser besteht aus:
einem Testament (p. 205 ff.), einem Bücherkatalog (p. 212 ff.), dem Inhaltsverzeichnis des Widmungstraktats (p. 215 ff.), der Preistabelle für literarische Glorifizierung vermögender Personen (p. 226 f.) und der Widmung an den Henker (p. 228 f.).
Darüberhinaus finden wir im 2. Teil, in der Geschichte des unwissenden Richters Belastre, das "Jugement des bûchettes" (p. 181 f.), das in seiner Stellung dem Heiratstarif in der Geschichte der snobistischen Lucrêce (p. 20 f.) im 1. Teil entspricht.

Bei der Anordnung dieser Elemente in den beiden Teilen des Romans ist eine gewisse Symmetrie nicht zu verkennen. Eine solche Symmetrie zeigt auch der Zeitaufbau des Romans:

1. Teil: Javottes Geschichte, dann Parallelgeschichte von Lucrêce, schließlich Verknüpfung beider; 2. Teil: Charroselles' und Collantines Geschichte, dann Belastres Vorzeit- und Parallelgeschichte, schließlich Verknüpfung beider.

Zur Symmetrie der Anordnung kommt hinzu, daß alle Elemente ihre Funktion in der Erzählung haben, sei es, daß sie unmittelbar der Dokumentation dienen (Briefe, Gerichtsurteil), sei es, daß sie dem Erzählten ein satirisch überhöhendes Relief geben (Heiratstarif, "Historiette"). Dies unterscheidet auch die Stellung der "Historiette" im Roman Bourgeois von derjenigen der vier spanischen Novellen im Romant Comique, die mehr einem fabulistischen Selbstzweck als dem Sinnzusammenhang des Romans entsprechen. Auch der Mythophilacte-Inventar im 2. Teil kann als satirisch überhöhtes Gegenstück zu Charroselles' eigner bettelhafter Literatenexistenz betrachtet werden, obwohl er zu der Handlung nichts mehr beiträgt, die mit Belastres Niederlage bei Collantine (p. 191-198) praktisch schon zu Ende ist.

Die Briefe, Tabellen, Kataloge und sonstigen Dokumente bilden neben dem Dialog einen zweiten, ungewöhnlich stark entwickelten Sektor der objektiven Schicht. Sie unterstreichen den dokumentarischen und protokollarischen Charakter des Romans, der sich dadurch als ganzer einer Gerichtsakte annähert. Die Rechtfertigung ihrer Wiedergabe im Roman ist einfacher als im Falle der Dialoge: der Erzähler ist im Besitz all dieser Dokumente zu denken. Das wird ganz deutlich, wenn

er anläßlich des "Jugement des bûchettes" erwähnt, daß zur Zeit von Belastres Amtsenthebung viele Kopien davon im Palais umliefen (p. 181), oder wenn er Collantines Antwort auf Belastres Brief mit der Begründung unterschlägt, daß sie in den damals erstmalig aufgestellten Briefkästen verloren ging (p. 189).

Es bleiben noch einige Worte über die Binnenerzählung zu sagen, die - wenigstens im traditionellen Sinne - bei Furetière fehlt. Im herkömmlichen Roman (und dieser Begriff schließt diesmal auch Sorels Werke ein) würden die Geschichten der Lucrèce oder des Richters Belastre in der ersten Person oder von einem Vertrauten erzählt. Dies widerspräche aber sowohl Furetières radikaler Ablehnung des "écuyer" als auch seinem Prinzip der absoluten Gleichberechtigung der parallelen Handlungen und ihrer Helden, deren keiner dominieren darf. Der Erzähler übernimmt also selbst die Rolle des "écuyer", ähnlich wie Scarron im Romant Comique dem Ragotin die "Histoire de l'amante entzieht /33.

Freilich ergeben sich Ansätze zur Binnenerzählung im Dialog. Dazu sind zu rechnen die Anekdoten, die der Marquis (p. 29 f., 34 f.), Philalèthe (p. 88), Pancrace (p. 90 f.), Lambertin (p. 158 f.), Belastre (p. 231) und Charroselles /34 erzählen. Es handelt sich jedoch, außer bei Charroselles' kurzen autobiographischen Aperçus in der Konversation bei Angélique (p. 83 ff.), nicht um Geschichten, in denen die Erzähler oder andere in der Rahmenhandlung vorkommende Personen die Hauptrolle spielen, sondern um anekdotischen Klatsch über Leute, die sonst im Roman nicht auftreten und zu denen die Erzähler nur lose Beziehungen der Bekanntschaft unterhalten: die Erzähler spielen meist nur die Rolle von Augen- oder Ohrenzeugen. Dies sowie ihre auf Replikenmaß begrenzte Kürze unterscheidet die Ansätze zur Binnenerzählung im Roman Bourgeois grundsätzlich von den großen Binnenerzählungen in der Astrée, in den Romanen der Scudéry, im Francion oder im Romant Comique, in denen durch Ich-Erzähler oder Vertraute Vorzeit- oder Parallelhandlungen auf die Haupthandlung zugeordnet werden.

V. - SCHLUSS

Versuchen wir nun, das Fazit aus unseren Einzelanalysen zu ziehen und die Entwicklungslinien der Erzähltechnik vom Francion und vom Berger Extravagant über den Polyandre zum Roman Bourgeois nachzuzeichnen.

Wir sahen, wie Sorel die Technik des "Erzählers am Ende der erzählten Zeit" aus der Novellistik des 16. Jahrhunderts und aus den Kurzromanen der Jahrhundertwende übernimmt und systematisch durchführt, indem er die Beziehung des Erzählers zu seinen Gestalten jeweils am Ende des Francion und des Berger Extravagant, sowie in seinen Vorreden und Nachbemerkungen klärt. Gelegentliche Zwischenreden mitten im erzählenden Kontext bereiten diese Klärung diskret vor. (In der überarbeiteten Fassung des Francion von 1633 finden sich daneben noch recht ausgedehnte Zwischenreden eines außerhalb der Fiktion stehenden moralisierenden Kommentators, der dem fiktionsimmanenten Erzähler das Konzept verdirbt). In den Vorreden zum Berger Extravagant gibt sich der Erzähler als Bearbeiter und Herausgeber von Mémoiren eines ursprünglichen Erzählers, deren Wahrheitsgehalt er bestätigt, jedoch nicht ohne die Möglichkeit ihres Erfundenseins eindeutig auszuschließen. In der Vorrede zum Francion von 1633 distanziert sich der Herausgeber sogar vom Erzähler, den er als den Sieur du Parc benennt und dessen Angabe, Biograph eines wirklichen Francion zu sein, er in Zweifel zieht. Zu solcher Verdopplung der auktorialen Instanzen mag Sorel durch Cervantes angeregt worden sein, doch trägt er das Spiel mit der Doppelfiktion des Erzählers und Übersetzers nicht in den erzählenden Kontext hinein, noch läßt er Fiktion und Wirklichkeit einander in dem Maße durchdringen, wie dies im Don Quijote der Fall ist.

Der Polyandre zeigt einen gewissen Schwund des Erzählermediums. Weder Vorrede noch Kontext enthalten beweiskräftige Hinweise auf das Vorhandensein eines fiktionsimmanenten Erzählers. Allerdings fehlt der Schluß, der hierüber vielleicht Auskunft gegeben hätte. Der Kontext läßt die Möglichkeit zu, daß am Ende des Romans der Protagonist als Universalzeuge des Erzählers benannt worden wäre.

Hinsichtlich der Subjektivierung zeigt Polyandre einen deutlichen Fortschritt gegenüber dem Francion und dem Berger Extravagant. Die Erlebnisperspektive ist vereinheitlicht und vertieft sich mehrfach zum Point de vue der Hauptperson. Fremde Points de vue durchbrechen diesen nicht selten, erweisen sich aber als durchschaubar für den psychologisch gewitzten Protagonisten und schaffen kein eigenes subjektives Kraftfeld.

Die Komposition von Sorels Romanen ist am epischen Modell orientiert, ähnlich wie die zeitgenössischen pastoralen und heroisch-galanten Romane. Vorzeit- und Parallelhandlungen werden in die Binnen-

erzählung verwiesen; doch nimmt Sorel mehr als die galanten Romanciers auf die realen Bedingungen mündlichen Erzählens Rücksicht und integriert die Binnenerzählung besser in den Dialog. Der Dialog erhält im Berger Extravagant und mehr noch im Polyandre das Hauptgewicht gegenüber der szenischen Darstellung, die, noch beherrschend in den ersten Büchern des Francion, später mehr und mehr zurücktritt. Im Berger Extravagant treten neben dem Dialog auch andere unmittelbar objektive Elemente stark hervor: Briefe, Gedichte, Affiches, ja sogar ein Stück Literatur im Roman, die Binnennovelle "Le Banquet des Dieux". Die Beschreibung von Schauplätzen und Personen spielt noch im Francion und im Berger Extravagant eine äußerst geringe Rolle. Dagegen finden wir im Polyandre eine Reihe von Porträts und Schauplatzbeschreibungen - offenbar eine Konzession an den Zeitgeschmack. Überhaupt zeigt dieser Roman erzähltechnische Parallelen zum zeitgenössischen galanten Roman, der den Erzähler zugunsten der Binnenerzählung, der Konversation, des Porträts und der Subjektivierung der Protagonisten verdrängt.

Die Erneuerung des selbstbewußten Erzählers erfolgt zunächst in Scarrons Romant Comique aus dem Geist des Burlesken. Die Einbeziehung des Erzählers in die erzählte Welt ist hier nicht ernsthaft, sondern ironisch verspielt, ähnlich wie bei Cervantes, dessen Erzähler ein allwissender Magier ist; bei Scarron bekennt sich der Erzähler als improvisierender Erfinder. Furetière hat in seinem Roman Borgeois Scarrons permanent anwesenden Erzähler übernommen: doch rechtfertigt er ihn mit philosophischer Konsequenz dadurch, daß er die erzählte Zeit allenthalten in die Zeit des Erzählers einmünden läßt. Hierin liegt eine Weiterentwicklung von Sorels Konzept des Erzählers am Ende der erzählten Zeit. Bei Sorel wurde dies Konzept jedoch nur jeweils am Ende der Erzählung deutlich, während es bei Furetière die ganze Erzählung durchdringt. Da der so in die dargestellte Welt hineingebannte Erzähler in seinem Wissen begrenzt ist, muß er auf Subjektivierung der Romanpersonen verzichten. Auch dieser Verzicht ist bei Sorel schon vorgebildet, dessen Erzähler die gelegentliche Darstellung von Lysis' Point de vue im Berger Extravagant mit der Versicherung rechtfertigen zu müssen glaubt, man habe "all dies nachträglich von ihm erfahren".

Über Sorel und Scarron gelangt Furetière auch darin hinaus, daß er die unmittelbar objektive Schicht verstärkt: zu den zitierten Dialogen und Briefen kommen noch andere Elemente: eine Binnennovelle, Tabellen, Kataloge, etc. Hierin liegt gleichzeitig eine Parodie auf die Romane der Scudéry und eine Betonung des dokumentarisch-protokollarischen Charakters seines Romans. Während noch Sorel und Scarron die Binnenerzählung des galanten Romans beibehalten (Scarron allerdings übereignet wenigstens die literarische Binnennovelle an den Primärerzähler), gibt Furetière die Darstellung der Vorzeit- und Parallelhandlungen dem Haupterzähler zurück. Er kann und muß dies tun, da er die Einheit von Zeit, Handlung und Personenkreis aufgegeben hat (auch dies

ist im Polyandre vorgebildet, wo aber die Titelfigur noch im Vordergrund steht) und da der geschwätzige Vertraute der Scudéry-Romane ihm als eine in der Wirklichekeit unbehausbare Personifikation des Allwissenden Erzählers verdächtig ist. So gelangt Furetière zur Sprengung sämtlicher epischer Konventionen des Romans und zugleich zu einer vollkommen geschlossenen Fiktion, in der die Erzählerzwischenreden nicht mehr als Störung wirken. Der Erzähler ist eins mit der von ihm erzählten Welt und zieht in diese sogar den Leser hinein, mit dem er Zwiesprache hält. Der Dialog des Erzählers mit dem Leser spielt in derselben Seinssphäre wie die Handlungen der Personen.

Nachdem wir uns so die Ergebnisse unserer Analysen noch einmal zusammenfassend vergegenwärtigt haben, müssen wie uns die Frage vorlegen, ob die von uns beschriebenen Romane über Furetière hinaus Schule gemacht haben. Diese Frage kann im Rahmen eines kursorischen Ausblicks nur versuchsweise und vorläufig beantwortet werden, doch muß die Antwort aller Wahrscheinlichkeit nach negativ ausfallen.

Die "Histoires comiques" oder, wie man sie in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts bereits bezeichnete, die"Romans comiques" /1, richteten sich an dasselbe Publikum, das die romanesken Romane las. Dies zeigt der in Sorels und Furetières Büchern allgegenwärtige antithetische Bezug auf die sentimentalen, pastoralen oder heroisch-galanten Romane, die sie in ihren Vorreden als "Romans" schlechthin apostrophieren. Im Berger Extravagant erweist sich Sorel geradezu als ein pädagogischer Eiferer, der sich an die Leser romanesker Romane wendet, um sie zu vernunftgemäßerer literarischer Nahrung zu bekehren. Andererseits lassen der Anfang des Francion von 1633 oder die Vorreden zum Polyandre und zum Roman Bourgeois erkennen, daß die Autoren mit einem potentiell gleichgesinnten Publikum rechneten, das die illustren Liebesgeschichten und ihre Konventionen ablehnte. Jedenfalls aber schrieben sie für ein Publikum, dem die romaneske Literatur vertraut war. Romane wurden in allen gesellschaftlichen Kreisen, ob Adel oder Bürgertum, gelesen - vornehmlich allerdings von Jugendlichen und Frauen /2.

Die Bürgerlichkeit der Romane Sorels und Furetières, mit ihren aus dem mittleren gesellschaftlichen Bereich gewählten Figuren (auch der deklassierte Adlige Francion gehört hierher) und ihrer Kritik an adliger Anmaßung /3, besagt nicht, daß diese Romane sich a priori an Bürger wandten, sondern zunächst nur, daß in ihnen die bürgerliche Realität überhaupt in die Literatur eintritt. In einem gewissen Sinne freilich wird das Bürgertum damit zwangsläufig auch zum Adressaten: und zwar in einem pädagogischen Sinne. W.E. Strickland sagt mit Recht über den Roman Bourgeois:

> "We might say then that the Roman bourgeois was written with a two-fold purpose in mind: first of all utterly to condemn literary forms considered anathema by the author and his friends, and secondly to create, or at least attempt to create, a new set of social and literary standards for the middle class. Both

of these aims were to be accomplished by throwing the white light of criticism upon what was considered in 1666 by the bourgeois as being bon ton." /4

Diese doppelte - geschmackskritische und gesellschaftskritische - bürgerlich-pädagogische Tendenz läßt sich auch schon den Romanen Sorels unterlegen, von dem aristokratischen, aber nicht mehr klassenbedingt gesehenen Ideal der "générosité" im Francion über die Kritik an allen bürgerlicher Realität nicht gemäßen Bildungsgütern im Berger Extravagant bis hin zum Polyandre, an dessen Hauptgestalten (Polyandre, Aurélie) bereits positive gesellschaftliche Maßstäbe für das aufstrebende Bürgertum entwickelt werden.

Nur in verschwindend wenigen Romanen konnte das Bürgertum seinen Alltag wiedererkennen. Sie waren nur eine kleine ketzerische Variante am Rande der Masse romanesker Erzählliteratur. Ihr Publikumserfolg war unsicher - und man kann sagen, um so geringer, je mehr in ihnen die bürgerliche Realität in den Vordergrund trat. Dem Francion nützte die Mode der Picaro-Romane, denen er nach dem (lateinisch geschriebenen, aber sehr bald ins Französische übersetzten) Euphormio (1603) und der Histoire comique de Fortunatus (1615) eine der ersten zur Romanform gereiften einheimischen Schöpfungen an die Seite stellte /5. Auch noch der Berger Extravagant hatte Erfolg, wie zahlreiche Neuauflagen und Übersetzungen im 17. Jahrhundert beweisen /6. Polyandre hingegen, bei dem Sorel auf das Interesse des Bürgertums der Fronde spekuliert hatte /7, fand überhaupt kein Echo und erlebte nur eine einzige Neuauflage (1650) /8. Für diesen Mißerfolg ist einerseits die Langatmigkeit in der Darstellung des Themas, vielleicht auch das schwerfällig Outrierte mancher Karikaturen verantwortlich zu machen /9, andererseits die Tatsache, daß das an komischer Literatur interessierte Publikum weiterhin Übersetzungen pikaresker Romane oder die populäre Schwankliteratur vorzog /10. Ein vollständiger Mißerfolg wurde auch der Roman Bourgeois. Wenn man Francis Wey glauben darf, der es um die Mitte des vorigen Jahrhunderts unternahm, den lange verfemten Furetière zu rehabilitieren, waren höfische Kreise am ehesten geneigt, sich an der satirischen Darstellung mittelständischen Alltags zu ergötzen, während Furetières bürgerliche Kollegen begreiflicherweise indigniert waren /11. Aber auch die Salons verhielten sich ablehnend. Nach dem Zeugnis Gabriel Guérets in der Promenade de Saint-Cloud (1669) stieß man sich an der allzu persönlichen und ungerechten Satire gegen Sorel, an den häufigen Kalauern und an der "kurzsichtigen" Beschreibung eines allzu speziellen Ausschnitts der Gesellschaft /12. Jedenfalls verkaufte das Buch sich nicht. Es hat im 17. Jahrhundert keine einzige Neuauflage erlebt und nur eine englische Übersetzung, merkwürdigerweise unter dem Namen Scarrons: Scarron's City Romance made English, London 1671 /13. Dagegen erschienen im 18. Jahrhundert fünf Neuauflagen, und zwar, wie G. Reynier absichtsvoll hervorhebt /14, zu der Zeit, da Lesage an seinem Gil Blas arbeitete, und kurz bevor Marivaux seine Romane zu schreiben begann. Die erste Neuauflage ist von 1712 /15.

Die Zeit um 1650 und 1660 war realistischen Romanen ungünstig. Polyandre war bereits ein Mißerfolg gewesen. Der Erfolg des Romant Comique war weniger den realistischen Zügen des Werks, als seiner burlesken Verve zu verdanken. Der Roman Bourgeois, letzter und konsequentester Ausläufer der mit dem Francion eingeschlagenen Richtung, kam zu spät - oder zu früh (?). Zwar ist nach 1660 eine erneute Tendenz zum Realismus, zum Natürlichen und zur gesellschaftlichen Wirklichkeit zu beobachten, ablesbar an Molières Komödien wie an Boileaus satirischem Protest gegen den heroisch-galanten Roman /16. Aber diese realistische Tendenz begleitete den Aufstieg einer Bourgeoisie, die sich in Lebensweise und Geschmack der höfischen Aristokratie anzugleichen suchte, und verband sich daher mit normativen Forderungen der Ordnung, Klarheit und Exempelgültigkeit künstlerischer Aussage, wie sie im klassischen Drama verwirklicht wurde. Diese zunehmend klassische Gesinnung des gebildeten und emanzipierten Bürgertums erklärt, daß eben die Kreise, an die Furetière gedacht hatte, und die in seinem Roman die einzig positive Rolle spielen (das Salonbürgertum um Angélique), an ihm gleichgültig oder verärgert vorübergegangen sind. Das neue Wirklichkeitsbewußtsein schuf sich seinen adäquaten Ausdruck nicht in der zur Diffusion neigenden Form des Romans, sondern im Drama, namentlich in der Komödie. Der "idealistische" Monstre-Roman der Gomberville, La Calprenède und Scudéry stirbt eines natürlichen Todes, ohne daß man seinen feindlichen Bruder, den "realistischen", antiromanesken Roman der Sorel und Furetière dafür verantwortlich machen könnte. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist kein "realistischer" Roman von Bedeutung mehr entstanden. Der galante Roman verkümmert in den geschichtsklitternden "histoires secrètes". Die epische Form tritt hinter der dramatischen zurück, die den klassischen Normen, dem Geschmack des kultivierten, auf Repräsentation bedachten Großbürgertums besser entspricht. Die Princesse de Clèves (1678) ist der vereinzelte Glücksfall eines "klassischen" Romans. Ihr liegt eine neue Ästhetik zugrunde, die weder vom Roman noch vom Antiroman der ersten Jahrhunderthälfte, sondern von Segrais' Nouvelles françoises (1656) ausgeht und deren formale und inhaltliche Theorie Du Plaisir in seinen Sentimens sur les lettres et sur l'histoire (1683) formulieren wird /17. Nicht nur, daß keine "Histoires comiques" von Bedeutung mehr erschienen: das Interesse an Werken wie dem Gascon extravagant, dem Page disgracié und den Romanen Sorels geht zurück. Nur der Francion hält sich noch, zusammen mit dem unverwüstlichen Romant Comique. Aber selbst vom Francion erscheinen die meisten Neuauflagen in der Provinz, wo das Bürgertum noch abseits vom höfischen Zeitgeschmack lebt /18.

So ist der Roman Bourgeois ein unzeitgemäßer Roman. "Ce n'était plus le temps des romans comiques ou bourgeois", schreibt G. Reynier /19, "et le moment était mal choisi pour exagérer à la fois les défauts et les qualités du genre." Zu den "qualités" dürfte sicherlich die Konsequenz gehören, mit der Furetière den selbstbewußten Er-

zähler herausbildet und ihm eine Rolle innerhalb der erzählten Welt zuteilt, indem er zugleich die Begrenztheit seines Wissens deutlich macht.

Doch hat sein Beispiel nicht Schule gemacht. Bei Lesage, dem nächsten großen Realisten, dessen Beeinflussung durch Furetière uns G. Reynier anscheinend suggerieren will /20, ist keine Erzählhaltung der von uns beschriebenen Art festzustellen. Eher schon bei Marivaux, der in seinem Pharsamon (1737), einer Satire auf die heroisch-galanten Romane à la Calprenède, auf die Grundidee und die Technik des Don Quijote zurückgreift, wobei er in der Personalisierung des Erzählers und im Dialog mit dem Leser bereits Züge des Tristram Shandy vorwegnimmt /21; und wenig später dann in Fieldings Joseph Andrews (1741), mit dem bezeichnenden Untertitel "Written in imitation of the manner of Cervantes", der gleichfalls die ironische Pose des Historiographen und den permanenten Dialog mit dem Leser vereint /22.

Sowohl Marivaux wie Fielding knüpfen direkt an den Don Quijote an, wobei im Falle Fieldings noch das Präzedens von Marivaux' Cervantes-Nachahmung mitgewirkt haben mag /23. Über die Fortwirkung der französischen "Histoires comiques" des 17. Jahrhunderts bei Marivaux und Fielding sind jedoch vorläufig nur Spekulationen möglich. Von Fielding ist bezeugt, daß er sich durch den Romant Comique inspirieren ließ /24. Daß diese Inspiration sich auch auf die Erzähltechnik erstreckte, ist anzunehmen, aber doch nur insofern, als diese dem ohnehin als Vorbild gewählten cervantinischen Typ entsprach.

Überhaupt scheint es fragwürdig, angesichts gewisser erzähltechnischer Analogien eine Genealogie direkter Einflüsse zu vindizieren (etwa so: Cervantes - Sorel - Scarron - Furetière - Marivaux - Fielding - Sterne - Diderot). Das hieße eine literaturgeschichtliche Eigengesetzlichkeit annehmen, die es nicht gibt. Das Auftreten des selbstbewußten Erzählers ist mit bloß literaturgeschichtlichen Kategorien nicht erklärbar, auch dort, wo direkte Imitation älterer Modelle vorliegt. Wie kommt es, daß ausgerechnet in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts fast gleichzeitig in England und Frankreich eine Renaissance des cervantinischen Stils einsetzt, nachdem das Konzept des persönlichen, in die Fiktion einbezogenen Erzählers so lange brach gelegen hatte? Offenbar handelt es sich hier um ein durchaus diskontinuierliches Phänomen, das überall auftaucht, wo die Stellung des Romanciers innerhalb der Gesellschaft und zu seinem Publikum auf eine besondere Weise fragwürdig wird /25. Diesen Zusammenhängen nachzugehen, wäre eine lohnende Aufgabe literatursoziologischer Forschung. Hier konnten nur Anregungen für künftige Untersuchungen gegeben werden /26.

Der ästhetische Wert der hier beschriebenen Erzähltechnik ist nicht zu allen Zeiten gesehen worden. Im 18. Jahrhundert und noch in der Romantik war man für den Reiz des ironisch hervortretenden Erzählers, für seine dialektische Haltung zum Stoff, seine exkursfreudige Neigung zum abstrusen oder banalen Detail empfänglich, wie die Romanliteratur

von Fielding bis Thackeray, von Marivaux bis Diderot, von Wieland bis Jean-Paul und Ludwig Tieck beweist. Die Kritiker der positivistischen Epoche hingegen bemerken das Besondere an Cervantes', Scarrons oder Furetières Technik entweder gar nicht, oder sie werten es negativ. Ein so ausgezeichneter, sensibler Gelehrter wie H. Koerting beispielsweise registriert Scarrons Spiel mit der Erzählsituation als "Kompositionsschwäche" und bedauert den verhängnisvollen Einfluß von Cervantes /27. Für Fr. Wey, Ch. Asselineau und G. Reynier ist der Roman Bourgeois interessant als sittengeschichtliches Dokument, als Pendant zu Racines Plaideurs und zu Molières Komödien, als Sammelsurium von mehr oder weniger geglückten Charakterskizzen. Den Eigenwert von Furetières Erzählhaltung und Kompositionsweise bemerken sie nicht. Noch A. Adam betrachtet 1954 den Roman Bourgeois als eine bloße Anhäufung von Bosheiten, albernen Kalauern, langweiligen Konversationen und "kurzsichtigen" Beschreibungen /28. Wesentlich gnädiger beurteilt er ihn in seiner Einleitung zu den Romanciers du XVIIe siècle (1958). Dort stellt er auch sehr scharfsichtig das Besondere an Furetièrs historiographischer Erzählhaltung heraus, wertet es aber als Pedanterie /29.

In unserem "Zeitalter des Mißtrauens" gegen den Erzähler und seine Fiktionen /30 besitzen die Experimente Sorels und Furetières mit der Rechtfertigung der fiktiven Welt ein neues, aktuelles Interesse. So ist es kein Zufall, wenn seit W.C. Booth's Aufsatz "The Self-conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy" (1952) /31 die Erzähltechnik der "Histoires comiques" des 17. Jahrhunderts zunehmende Beachtung findet.

ANMERKUNGEN

Bibliographische Ergänzung abgekürzter Titel und Auflösung der Siglen im Literaturverzeichnis. Aus praktischen Gründen wurde der Gebrauch von Siglen auf kritische Abhandlungen (= "L", nach E. Lämmert L 18) und Artikel in Zeitschriften und Sammlungen (= "A") beschränkt.

EINLEITUNG

Vorbemerkung

1/ L 34, p. 177 f. Die Hervorgebung im Text ist von Sartre. Alle weiteren Hervorhebungen in Zitaten sind, sofern nicht ausdrücklich als solche des zitierten Autors gekennzeichnet, vom Vf. dieser Abhandlung.

2/ W. Kayser L 15, p. 34.

3/ Wayne C. Booth A 3, PMLA 67 (1952), p. 165. Booth untersucht in diesem Zusammenhang den Don Quijote (p. 165 ff.), den Roman Bourgeois (p. 168 f.) und den Romant Comique (p. 169 f.), läßt aber Sorel - zu Unrecht - beiseite, als einen der vielen Autoren, die das Interesse am Erzähler auf "introductory material" begrenzen (p. 168).

4/ L 33, p. 36 ff.

Romantheorien im 17. Jahrhundert

1/ Dialogues, Paris 1942, p. 10.

2/ Über die allgemeine Verbreitung dieser Auffassung in der Romantheorie des 17. Jahrhunderts s. M. Magendie L 22, p. 125 ff.

3/ Ibrahim, Rouen 1665, nicht pag. S. 4. - Vgl. P. Sage L 31, p. lxxi.

4/ Giovan Battista Pigna, I Romanzi, Vinegia 1554, p. 25.

5/ Ibrahim, nicht pag. S. 4.

6/ Fumées Roman (1569) beginnt mit einem Triumphzug in Rom, wobei Charide ihren Geliebten unter den Gefangenen entdeckt. Erst im 4. der 10 Bücher erzählt sie ihre und Théogènes' Geschichte, nachdem sie diejenige ihrer Vertrauten erfahren hat (Du vray et parfait amour, Paris 1612, fol. 109b ff.). - Die Astrée (1607 ff.) beginnt mit dem Streit zwischen den Liebenden und Céladons Selbstmordversuch. Die Vorzeithandlung wird erst nach und nach von Binnenerzählern nachgeholt, vor allem Bd. I, p. 111 ff. (Hrsg. H. Vaganay, Lyon 1925-27).

7/ s. H. Koerting L 16, I, p. 29.

8/ Hrsg. Arend Kok, Amsterdam 1942, p. 114. Die nachfolgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf dieselbe Ausgabe.

9/ A. Kok L 17, p. 51-69, namentlich p. 52 u. 68 f.

10/ Le Berger Extravagant, Rouen 1639, II, Remarques, p. 367. - Hierzu und zum Folgenden (Kritik an der Erzähltechnik galanter Romane und Theorie der "Histoire comique") kann vergleichsweise herangezogen werden: Ph. Loch L 21, p. 37 ff. Wir versagen uns jedoch ein Eingehen auf Ph. Lochs Arbeit, da in ihr eine völlig unhistorische Synopse kritischer Äußerungen Sorels aus seinen frühesten und spätesten Perioden vorgenommen wird.

11/ Le Berger Extravagant, II, 3. Teil, p. 44 f.

12/ Ebenda, I, 2. T., p. 135 f. (Auch diese Diatribe gegen falschverstandene Nachahmung Heliodors wird Clarimond in den Mund gelegt). Vgl. II, Remarques, p. 254 ff.

13/ Ebenda, I, 2. T., p. 136 f. In einer scherzhaften Antwort des Philiris auf die Vorschriften, die Lysis ihm für die Abfassung seiner Geschichte macht, wird die Fragwürdigkeit des "in medias res" noch stärker hervorgehoben. Philiris spricht von Autoren, die sich gerühmt hätten, "qu'ils alloient duper tout le monde, pource que le premier Roman qu'ils feroient ne commenceroit que par la fin, & que ce n'estoit pas assez subtil de n'en commencer un [que] par le milieu." (I, 2. T., p. 283).

14/ La Maison des Jeux, Paris 1657, I, p. 390 ff. - Vgl. M. Magendie L 22, p. 153.

15/ La Maison des Jeux, I, p. 388.

16/ Polyandre, Paris 1648, I, Vorrede, nicht pag. S. 13 f.

17/ Ebenda, nicht pag. S. 12.

18/ Bibliothèque françoise, Paris 1667, p. 197.

19/ Paris, chez André Pralard, 1671. Das Privileg ist von 1663 und besagt, daß schon 1647 ein königliches Patent für Sorels Vorhaben vorlag. - Die nachfolgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

20/ Le Roman Bourgeois, Hrsg. G. Mongrédien, p. 146 (Vorrede zum 2. Teil).

21/ Ebenda, p. 1 f. (Romananfang).

22/ Le Romant Comique, Kap. 21, in Romanciers du XVIIe siècle, p. 645. - Vgl. W. Pabst L 25, p. 224.

23/ Les Nouvelles françoises, Paris 1556, I, p. 37. - Vgl. Cent Nouvelles nouvelles, in Conteurs français du XVIe siècle, Pléiade, p. 19.

24/ Les Nouvelles françoises, I, p. 33 ff. Zitat p. 34.

25/ Ebenda, I, p. 240 f.

26/ Ebenda, I, p. 226.

27/ Ebenda, I, p. 241.

28/ Zu unserer Darstellung von Segrais' "Nouvelle"-Theorie vgl. A. Pizzorusso A 21, SMV 3 (1955), p. 93 u. 119 ff. Pizzorusso sieht in Segrais' Nouvelles françoises den Ausgangspunkt jenes Erzähltyps, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die verbrauchte Konzeption des heroisch-galanten Romans ablöst (p. 93) und dem auch Mlle de Scudéry in ihrem Spätwerk sich anzuquemen sucht (p. 115 ff.). Mme de La Fayette, die diesen Erzähltyp in der Princesse de Montpensier und in der Princesse de Clèves zu klassischer Vollendung führte, hat sich zu Fragen der Poetik kaum geäußert. Sie löst jedoch das Wahrheitsproblem der "nouvelle" nicht im Sinne der "Historizität", sondern im Sinne der durch psychologische Wahrheit begründeten "vraisemblance" (p. 135 ff.). Die Diskussion um die "vraisemblance" setzt sich fort in den Kritiken von Valincour und Charnes zur Princesse de Clèves (p. 139 ff.). Sie findet ihren Abschluß in damals allerdings wenig beachteten Schrift Sentimens sur les lettres et sur l'histoire (1683) von Du Plaisir, der zum erstenmal eine zusammenhängende Theorie des klassischen Romans entwickelt, in der alle formalen und inhaltlichen Probleme systematisch abgehandelt werden (p. 149 ff.). Du Plaisir beschränkt die "Historizität" der "nouvelle" (wie auch er diesen Typ der Erzählung bezeichnet) auf bloße Datierung und Lokalisierung des Geschehens und verlagert alles Interesse auf die Wahrheit der psychologischen Motivation. Hierzu vgl. die Darstellung seiner Theorie bei Klaus Friedrich A 7, RJb 14 (1963), p. 105 ff., mit anschließender Edition des romantheoretischen Teils von Du Plaisir's Schrift, p. 118-132. - Es schien uns angebracht, auf diese Perspektiven der Erneuerung des Romans aus der "nouvelle" wenigstens hinzuweisen, obwohl sie über den Rahmen unserer Betrachtung hinausgehen, die sich auf die Theorie der Romanform bis zu Furetières Roman Bourgeois (1666) beschränkt.

29/ In Opuscules critiques, Hrsg. A. C. Hunter, Paris 1936, p. 71 ff., besonders p. 99 ff. (zum epischen Kompositionsschema).

30/ La Pucelle, Paris 1656, Préface, nicht pag. S. 22 ff. (Beispiel Vergils), S. 6 ff. (Frage der weiblichen Heldin). Neuausgabe auch dieser Vorrede und der im Folgenden erwähnten Schriften Chapelains in Opuscules critiques, Paris 1936.

31/ La Pucelle, Paris 1656, Préface, nicht pag. S. 30.

32/ Schon der volle Titel seiner Übersetzung des Buches von Mateo Alemán ist bezeichnend: Le Gueux, ou la Vie de Guzman d'Alfarache, Image de la vie humaine, En laquelle toutes les fourbes, et toutes les meschancetez qui se pratiquent dans le monde, sont plaisamment et utilement descouvertes (Paris, Henry le Gras, 1632). Die moralisierende Theorie wird entwickelt im Vorwort "Au Lecteur", nicht pag. S. 5, und in der "Brieve Declaration pour l'intelligence de ce Livre", nicht pag. S. 12. - Über das Dominieren des moralischen Gesichtspunkts in der Theorie von Roman und Epos, bei d'Audiguier, Chapelain, Le Bossu u.a., vgl. M. Magendie L 22, p. 127 ff.

33/ De la Lecture des vieux romans, Hrsg. A. Feillet, Paris 1877, p. 9.

34/ Ebenda, p. 13.

35/ Als Versuche, Normen des heroisch-galanten Romans aufzustellen, wären noch zu nennen: Desmarets de Saint-Sorlin, Roxane, Paris 1639, Préface; R. Le Vayer de Boutigny, Mithridate, 3 Bde. Paris 1649-51, Bd. III, Epître. - Ebenso ließe sich die Darstellung antiromanesken Protestes noch ergänzen durch die Invektiven des Abbé d' Aubignac in Macarise, ou la Reine des Isles fortunées, 2 Bde. Paris 1664, die er wenige Jahre später in den Conjectures académiques wiederaufgenommen hat. Vgl. A. Adam L 2, p. 15 f. u. Anm. zu p. 15 (p. 1342). - Zur Theorie des heroisch-galanten Romans und zu seiner Abwertung im Laufe des Jahrhunderts vgl. man die konzentrierte Darstellung bei Klaus Friedrich A 7, RJb 14 (1963), p. 107 ff. Wir haben uns in diesem Einleitungskapitel auf einige typische Romantheoreme beschränkt, die stellvertretend für andere, ähnlich geartete stehen müssen. Eine andere Auswahl wäre ebensogut möglich gewesen. In unserem Zusammenhang schien es jedoch angebracht, den Hauptakzent auf die romaneske Theorie bei Scudéry und Huet und ihren Widerpart bei Sorel und Furetière zu legen.

Neuere Romantheorien

1/ PMLA 70 (1955), p. 1160 ff.

2/ DVJS 34 (1960), p. 264 ff.

3/ W. Kayser L 15, p. 20 ff.

4/ Vgl. W. Pabst A 19, DVJS 34 (1960), p. 265 ff.

5/ W. Kayser L 15, p. 34.

6/ Percy Lubbock, The Craft of Fiction, London 1921; Jean Pouillon L 26. Vgl. die synthetisierende Darstellung beider Theorien bei E. Lämmert L 18, p. 70 ff.

7/ Jean Pouillon L 26, p. 74 ff.

8/ Ebenda, p. 85 ff.

9/ Ebenda, p. 102 ff.

10/ Vgl. W. Pabst A 19, DVJS 34 (1969), p. 282.

11/ Die typischen Erzählsituationen im Roman, Wien - Stuttgart 1955, p. 45 ff. Die nachfolgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf dieses Werk. - Vgl. auch Stanzels abgekürzte Darstellung seiner Typologie: Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entstehung im 18. Jahrhundert, in SFL (1959), p. 243-248. - Eine umfangreichere Kurzfassung (77 Seiten): Typische Formen des Romans, bei Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1964.

12/ Belege bei Gertraud Lerch A 13, in Idealistische Neuphilologie (1922), p.114 ff. und bei W. Günther L 12, p.103. G. Lerchs und W. Günthers Beispielen aus den Fables und den Contes et nouvelles wäre noch der kleine Roman Les Amours de Psyché et de Cupidon (1668) hinzuzufügen, in dem Erlebte Rede mehrfach und sehr artistisch-bewußt verwendet wird, z.B. p.136 f. (in Oeuvres diverses, Pléiade).

13/ Stuttgart 1955, p.35 ff. Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe der Bauformen des Erzählens. E. Lämmert bereitet eine Neufassung vor. - Vgl. G. Müllers grundlegende Arbeiten; zum Verhältnis zwischen "Erzählzeit" und "erzählter Zeit" und zu den verschiedenen Raffungsarten vgl. L 24 (1946); zur "einsinnigen" und zur "umgestellten" Geschichte vgl. A 15, Neoph. 37 (1953), p.1-14. Weitere Arbeiten Müllers zum Thema sind bei Lämmert im Literaturverzeichnis aufgeführt.

Kritische Literatur zu Sorel und Furetière

1/ Vgl. A. Adam L 2, p.44.

2/ Sorels Science universelle (1641); Furetières Dictionnaire Universel (1684).

3/ L 2, p.47.

4/ PMLA 67 (1952), p.163-185.

5/ Ebenda, p.168; Urteile über Furetière und Sorel.

6/ In: SFL (1959), p.215-223.

7/ Ebenda, p.222.

8/ Neoph. 47 (1963), p.187-197 .

9/ Ebenda, p.188.

10/ ZFSL 74 (1964), p.97-129. Über "Anti-Romane" des 17. Jahrhunderts: p.115 ff.

11/ Ebenda, p.117 f. Zitat p.123.

SORELS ERZÄHLTECHNIK

Der Erzähler im "Francion"

1/ Wir folgen der Ausgabe von A. Adam, Romanciers du XVIIe siècle (L 2), in welcher der ursprüngliche Francion von 1623 - Buch I-VII - zusammen mit den Fortsetzungen von 1626 und 1633 - Buch IX-XII - abgedruckt ist. Eine ausführlichere Inhaltsangabe findet

sich bei H. Koerting L 16, II, p.51-62. Koerting hält sich jedoch an eine Ausgabe von 1646, die den "verbesserten" Versionen von 1626 und 1633 entspricht und in der das 5. Buch (ab p.241 bei A. Adam) in zwei Bücher aufgeteilt ist, so daß das 6. Buch von 1623 zum 7. und das 7. Buch zum 8. wird.

2/ Vgl. E. Roy L 30, p.403; H. Koerting L 16, II, p.116, Anm. 1.

3/ L 29, p.140 ff. S. auch A. Adam L 2, p.27.

4/ Hierzu und zum Folgenden vgl. die Aufsätze von H.R. Jauss (A 10, RJb 8 (1957), p.290-311) und H. Baader (A 1, RF 76 (1964), p.437-446) über die Bedeutung der Ich-Form im pikaresken Roman. Während Jauss die Frage nach Herkunft und Bedeutung der Ich-Form im Lazarillo de Tormes, dem Prototyp des Picaro-Romans, durch den Rückgang auf die Tradition der christlichen Confessiones zu beantworten sucht, unternimmt Baader einen auf die causa finalis gerichteten Erklärungsversuch: Die fingierte Autobiographie gibt dem Autor die Möglichkeit, die Handlungen des Picaro in "epischer Unmittelbarkeit", ohne die Nötigung zu moralisierenden Kommentaren, zu berichten. Wenn dagegen Sorel im Francion die Ich-Form aufgibt, gelingt ihm zwar die epische Unmittelbarkeit - aber um den Preis der Moral; so muß er später, in den Versionen von 1626 und 1633, noch nachträglich moralisierende Zwischenreden einschalten (H. Baader A 1, p.443 f.).

5/ s. Charles Sorel, Le Berger Extravagant, Rouen 1639, Remarques, p.543; zitiert bei H. Koerting L 16, II, p.96. Demnach hat Sorel den Don Quijote zwölf Jahre vor Abfassung des Berger Extravagant (1627) gelesen. - Zu seiner Bekanntschaft mit den Novelas Ejemplares s. G. Reynier L 29, p.138.

6/ G. Reynier L 29, p.130 f., zitiert diesen Passus der Bibliothèque françoise.

7/ G. Reynier, ebenda, p.131 f. S. auch A. Adam L 2, p.33 f. und H. Baader A 1, RF 76 (1964), p.443 f.

8/ E. Kahler A 11, 2. Teil, NR 70 (1959), p.199.

9/ E. Kahler, ebenda. Vgl. auch F.C. Green A 8, SFL, p.208 ff.

10/ Vgl. "Aux Grands", Romanciers du XVIIe siècle, p.1259 f. Zu Sorels Adelsambitionen s. E. Roy L 30, p.4 ff.

11/ Romanciers du XVIIe siècle, p.61 ff. (1623), 1259 ff. (1626), 1270 (Romananfang von 1633).

12/ Ebenda, p.1270.

13/ Vgl. A. Adam L 2 (Romanciers du XVIIe siècle), p.1257 ff. Auf seine Ausgabe beziehen sich auch sämtliche Seitenangaben bei der folgenden Analyse des Francion.

14/ B. Morawe (A 14, Neoph. 47 (1963), p.187) charakterisiert den Erzähler von Francion A ganz richtig, wenn er sagt, es sei kein ei-

gentlich "persönlicher Erzähler", und sein Ich hebe sich nicht grundsätzlich vom Erzählgegenstand ab. Er übersieht aber die gewandelte Erzählhaltung in den späteren Ausgaben, für die seine Analyse nicht mehr stimmt, obwohl er sie auf den ganzen Francion bezieht.

15/ s. A. Adam L 2, p. 34.

16/ Ute Reschke (L 27, p. 87-105) weist nach, daß für den Francion neben pikareskem Einfluß auch ein solcher des Don Quijote in Frage kommt, wenngleich weniger offensichtlich als im Falle des Berger Extravagant, der eine direkte Imitation ist. Sie sieht Gemeinsamkeit namentlich in der Darstellung des Protagonisten (générosité; Verliebtheit in Laurette trotz deren Unwürdigkeit; Lektüre als Quelle des Wahns, ein Motiv, das vorübergehend in Francions Jugendbeichte auftaucht, s. Romanciers du XVIIe siècle, p. 213), auch in der kompositorischen Bindung der Binnenerzählungen an die Rahmenhandlung. Sie hätte auch den oben erwähnten Spiegeleffekt - Francion als sein eigener Autor - anführen können, der in der Tat cervantinisch wirkt.

17/ H. Hatzfeld L 14, p. 112.

18/ s. A. Adam L 2, Anmerkungen zu den Varianten, p. 1493 f.

19/ Dieses Motiv findet sich bereits in der Präambel von Bonaventure des Périers' Nouvelles récréations et joyeux devis (1558), in: Conteurs français du XVIe siècle, Pléiade, p. 369. Es ist dort allerdings auf viel amüsantere Weise entwickelt, in Form eines regelrechten fiktiven Dialogs zwischen der zaghaften jungen Leserin und ihrem Bruder, der ihr die Stellen des Buches heraussuchen soll, die sie ohne Ärgernis lesen kann.

20/ Auch dieser Anfang erinnert in schwächerer Form an die Präambel von des Périers' Nouvelles récréations et joyeux devis, mit ihrem "Genug der Traurigkeit" und der Anpreisung des Lachens als Medizin; a. a. O., p. 367.

Der Erzähler im "Berger Extravagant" (1627/8)

1/ Eine ausführlichere Inhaltsangabe bringt H. Koerting L 16, II, p. 73-89.

2/ Le Berger Extravagant, Rouen 1639, II, Remarques, p. 542 ff. Sämtliche Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

3/ E. Roy L 30, p. 130, Anm. 1. Vgl. Don Quijote, 1. Teil, Kap. 30 (Geschichte der Infantin Micomicona), Kap. 35 (Kampf gegen die Weinschläuche); 2. Teil, Kap. 22 (Höhle Montesinos), Kap. 36-41 (Geschichte der Dueña Dolorida).

4/ s. Ute Reschke (L 27), die zwischen Cervantes' und Sorels Roman Parallelen zusammenstellt, und zwar hinsichtlich der Protagonisten (p. 31 ff.), der Umwelt (p. 45 ff.), der Darstellung der Liebe

(p. 51 ff.; vor allem die Parallele zwischen Sorels metaphorischem Porträt und einem ähnlichen Blason im Don Quijote, 1. Teil, Kap. 13), einzelner Motive und Abenteuer (p. 56 ff.), der Stationen der Narrheit, die Sorel nur in ihrer Reihenfolge vertauscht (p. 68 ff.), der Technik und Stilmittel (p. 71 ff.) Hinsichtlich dieses letzten Punktes ist für unseren Zusammenhang besonders interessant die Betrachtung der Fiktion des Manuskriptfunds oder der Manuskriptüberlassung (p. 72), der "ariostischen Übergänge" (p. 78) und anderer "subjektiver Durchbrüche" des Erzählers (p. 83 ff.), deren Seltenheit bei Sorel gegenüber Cervantes festgestellt, aber nicht erklärt wird. Die Verfasserin geht nicht auf den großen "Durchbruch" des Erzählers am Ende des Berger Extravagant ein. - Eine recht reichhaltige vergleichende Analyse von Sorels und Cervantes' Roman gibt bereits M. Bardon L 4, p. 120 ff. Bardon berücksichtigt jedoch nicht die Erzähltechnik.

5/ vgl. G. Reynier L 29, p. 174 ff.

6/ vgl. das "Pourmenoir de Chrysante" am Anfang von Sorels Orphize (Paris 1626). M. Magendie (L 22, p. 123 f. und p. 124, Anm. 1) gibt mehrere Beispiele von Autoren, die sich des Romanschreibens schämen und es sich angeblich nur als gelegentlichen Zeitvertreib gestatten, z. B. Latour-Hotman und der Sieur de Clairville, ja selbst La Calprenède.

7/ Romanciers du XVIIe siècle, p. 434; auf S. 46 unserer Abhandlung zitiert.

8/ Vgl. die Schlußsätze des ersten Teils des Don Quijote, mit dem Ariostzitat: "Forse altri canterà con miglior plettro" (Orlando furioso, XXX, 16, dort nicht Schluß-, sondern Aussparungsformel mitten in der Erzählung).

9/ Romanciers du XVIIe siècle, p. 1266 f., "A Francion" (1633); p. 462 (1626). Nach pp. 438 und 462 wäre Francion übrigens auch der ursprüngliche Verfasser des Berger Extravagant, doch von dieser Fiktion ist im Berger Extravagant keine Rede.

10/ Romanciers du XVIIe siècle, p. 462.

11/ Ebenda, p. 1267 ff.

12/ Ebenda, z. B. C-Variante zum Anfang, p. 1270.

13/ Nicht paginiert; am Anfang von Bd. II noch einmal fast wörtlich abgedruckt, bis auf geringe Abweichungen.

14/ Mitten in Bd. I, nicht paginiert, vor dem 2. Teil, der neu mit p. 1 einsetzt.

15/ Vgl. G. Reynier L 28, p. 273 ff. Viele der um 1600 erscheinenden Romane, z. B. Du Souhait's oder des Sieur de la Regnerye, gaben sich im Untertitel und im Vorwort als "histoires véritables" aus, deren Zeugen noch lebten.

16/ Ant. de Nervèze, Les Avantures de Lidior, Lyon 1610, p. 243 ff. Auch die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

17/ Histoire amoureuse de Cleagénor et de Doristée, Paris 1621. Auf diese Ausgabe bezieht sich auch das nachfolgende Zitat mit Seitenangabe.

18/ L'Orphize de Chrysante, Paris 1626. Aus dem Anagramm auf p. x f. der Präliminarien, "Sol ero clarus", ergibt sich der Name des Verfassers. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

19/ Zur Abwertung des professionellen Romanciers vgl. oben (S. 234, Anm. 6) und M. Magendie L 22, p. 123 f.

20/ Es handelt sich hierbei um eine Auftragsarbeit für den Buchhändler Sommaville. Über die aktuellen Hintergründe dieser buchhändlerischen Spekulation - wobei Exil und Tod der von François de Molière als Polyxène porträtierten Prinzessin Conti eine Rolle spielen - vgl. E. Roy L 30, p. 177 f.

21/ La vraye suitte de Polixene, Paris 1634, p. 993 f.

22/ s. E. Roy L 30, p. 241, Anm. 1.

23/ La Maison des Jeux, Paris 1657, II, p. 585. Auf diese Ausgabe beziehen sich auch die folgenden Seitenangaben im Text.

24/ Vgl. H. Koerting L 16, I, p. 452 f.

25/ 1633 hat Sorel eine Ausgabe des Berger Extravagant unter dem Titel L'Anti-Roman bei Toussainct du Bray in Paris veröffentlicht, mit einigen Veränderungen und Hinzufügungen, die sich namentlich auf den Schluß der "Remarques" beziehen, der hier durch den Titel "Conclusion" typographisch abgesetzt erscheint. Die zitierte Stelle lautet im Anti-Roman und in der von uns benutzten Ausgabe von 1639 (die mit dem Berger Extravagant von 1627/8 übereinstimmt) gleich. - Zur Prägung des Begriffs "Anti-Roman" durch Sorel s. W. Leiner A 12, ZFSL 74 (1964), p. 115.

26/ Wie aus dem Francion zu ersehen, dienten die Verlagsbuchhandlungen als eine Art literarischer Börse (Romanciers du XVIIe siècle, p. 227 f.). - Zur Frage der Quelle des "Banquet des Dieux": Die Ähnlichkeit einiger Motive mit solchen Lukians (Göttermahl im Ikaromenipp, Pythagoras als Hahn im Traum des Mikyllos) reicht zur Feststellung einer direkten Abhängigkeit nicht aus. E. Roy (L 30, p. 161 f.) nennt als unmittelbares Vorbild Francesco Bracciolinis komisches Epos Lo Scherno degli Dei (1618), mit dem das "Banquet des Dieux" in mehreren Einzelheiten, namentlich in der Selbstzerstörung der heidnischen Götterwelt am Schluß, übereinstimmt. Eine Wiedergabe des Inhalts von Sorels "Banquet" ebenda (L 30, p. 162 ff.).

27/ Don Quijote, Clásicos castellanos 4, 1. Teil, kap. 2, p. 70 ff.

28/ Don Quijote, Clásicos castellanos 22, 2. Teil, Kap. 74, p. 334.

Der Erzähler im "Polyandre"

1/ E. Roy L 30, p. 181 f. - Zur nachfolgenden knappen Inhaltsangabe sei wiederum vergleichshalber auf H. Koerting verwiesen, der den Roman ausführlicher, wenn auch ohne Berücksichtigung seiner Struktur analysiert (L 16, II, p. 103-113).

2/ Polyandre, histoire comique, Paris 1648, 2. Bde. Sämtliche Seitenangaben im Text bezeihen sich auf diese Ausgabe. Die nicht paginierte Vorrede befindet sich am Anfang des ersten Bandes.

3/ Z.B. in der Astrée, Hrsg. H. Vaganay, Lyon 1925-27, Bd. I, Buch I, p. 17; Bd. I, Buch VII, p. 273. Zuweilen schleicht sich sogar ein, freilich floskelhaftes, "ich" ein: Bd. I, Buch I, p. 17: "que j'ay dites"; ebenda, p. 9: "Et croi que [...]".

4/ Nach E. Roy (L 30, p. 187 f., mit Anm. 3) handelt es sich um Neufgermain, der auch im Parasite Mormon (1650) und im Roman Bourgeois (1666) auftaucht, desgleichem im Poète extravagant von Ouden de Préfontaine (1653).

5/ s. E. Roy L 30, p. 187 f. (mit Anm. 1). Die Satiren, deren Prellbock der Verfechter der "Anciens" Montmaur war, darunter auch der Parasite Mormon, sind vereinigt worden in der Histoire de Montmaur von Sallengré, la Haye, 1715. - E. Roy liefert auch mit großer Bestimmtheit den Schlüssel für andere Hauptpersonen des Romans (p. 188 ff.), sogar für Polyandre selbst, in dem er Sarrasin erkennen will. Die Beweisführung ist von geradezu kriminalistischer Brillanz, aber nicht immer überzeugend, vor allem nicht in Bezug auf Polyandre, der sich mehr mit Wunschbildern Sorels decken dürfte als mit irgendeinem berühmten Zeitgenossen; ebensowenig überzeugt sie in Bezug auf Aurélie, bei der E. Roy sogar zugeben muß: "[...] si la clef [...] n'est pas un passe-partout, elle ouvre deux portes" (p. 189). Daß Sorel bei der Gestalt des Financiers AEsculan an den Surintendanten Emery gedacht haben mag (p. 188), wirkt wiederum sehr wahrscheinlich.

6/ Vgl. François Villon, Le Testament, in: Poètes et romanciers du moyen âge, Pléiade, 1952, p. 1150: "Necessité fait gens mesprendre Et faim saillir le loup du bois."

7/ Die Novelle war schon seit 1608 unter dem Titel Le Curieux impertinent; El Curioso impertinente, in der zweisprachigen Ausgabe von Nicolas Baudouin, in Frankreich bekannt. Die französischen Übersetzer und ihr Publikum interessierten sich zunächst vornehmlich für das sentimental-romaneske Beiwerk des 1605 erschienen ersten Teils von Cervantes' Roman. So erschien auch bereits 1609 eine Kompilation mehrerer Kapitel mit den Abenteuern des unglücklichen Schäfers Chrysostomus in einer zweisprachigen Ausgabe: Homicidio de la Fidelidad y la Defensa del Honor. S. M. Bardon L 4, p. 13 ff.

Subjektivierendes Erzählen im "Francion"

1/ Don Quijote, Clásicos castellanos 4, 1. Teil, Kap. II, p. 70 ff.

2/ Vgl. K. Hamburger L 13, p. 58. Bei K. Hamburger ist diese Umorientierung allerdings an Erlebte Rede und deiktische Zeitadverbien gebunden. Daß sie aber auch bei anderen Darstellungsformen möglich ist, zeigt N. Friedman, der einen vom Erzählerstandpunkt geschriebenen Romanpassus durch Hinzufügung von verba sentiendi in personalen "Point de vue" verwandelt (A 6, PMLA (1955), p. 1173).

3/ Romanciers du XVIIe siècle, p. 68.

Subjektivierendes Erzählen im "Berger Extravagant"

1/ Le Berger Extravagant, Rouen 1639, II, Remarques, p. 545. Sämtliche Seitenangaben in der folgenden Analyse beziehen sich auf diese Ausgabe.

2/ Romanciers du XVIIe siècle, p. 68.

3/ Ebenda, p. 87 ff.

Subjektivierendes Erzählen im "Polyandre"

1/ Polyandre, Paris 1648. Sämtliche Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

2/ Anfänge subjektivierenden Erzählens sind schon bei Marguerite de Navarre zu sehen, ablesbar an dem Verbum "dissimuler", das beispielsweise in der 19. Novelle des Heptaméron auf fast jeder Seite vorkommt. S. Ausgabe Classiques Garnier (Paris 1960), p. 143, 145, 146.
Die Erlebte Rede als bewußt verwendetes Stilmittel wird von Gertraud Lerch bei La Fontaine und La Bruyère (A 13, Idealistische Neuphilologie, p. 108 ff. und p. 116), von W. Günther schon bei Ariost (L 12, p. 103 u. 126 ff.) nachgewiesen. Weder G. Lerch noch W. Günther erwähnen in diesem Zusammenhang Sorels Polyandre oder andere zeitgenössische französische Romane. Hier ließen sich in der Romanliteratur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sicherlich noch manche Funde machen, die das Problem der Genesis dieses Stilmittels klären helfen würden.

3/ Zur Erlebten Rede als Darstellung wirklicher Dialogrede mit Bezug auf Perzeption und Bewußtsein des Hörers vgl. man Thomas Manns Zauberberg, 6. Kap., Sektion "Operationes spirituales". Dort wird von diesem Stilmittel bei der Darstellung von Naphtas und Settembrinis Rededuellen vor Hans Castorp ein kunstvoll-ironischer Gebrauch gemacht.

4/ Vf. hat nur einen Satz gefunden, in dem dies vorübergehend der Fall ist:
"AEsculan sçavoit qui il estoit [...]: Polyandre estoit un homme qui busquoit fortune [...]" (I, p. 241).

Objektives Erzählen im "Francion"

1/ s. unser Kapitel über "Subjektivierendes Erzählen im Francion". - Vgl. die fiktiven "Ich-Origines" bei K. Hamburger L 13, p. 34.

2/ Romanciers du XVIIe siècle, p. 66.

3/ E. Lämmerts "iterativ-durative Raffung" (L 18, p. 84).

4/ Berger Extravagant, II, 3. T., p. 14 f., 22; Remarques, p. 457; Polyandre, I, p. 472.

5/ s. die Hinweise auf Francions Traum bei W. Pabst A 18, ZFSL 66 (1956), p. 156 ff.

6/ Vgl. E. Lämmerts "Redebericht" (L 18, p. 235).

7/ p. 94-99; 104-137; 140-154; 156-304.

8/ p. 111; 142; 180-182, 225-227, 263.

9/ p. 96; 109, 126, 128; 164, 167, 185, 195, 211, 221, 222, 224, 266, 274.

10/ p. 95 f., 98; 160, 161, 163, 192, 193, 201 f., 231, 237, 249.

11/ p. 413, 414; 472, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 481.

12/ p. 360, 365, 407, 408, 425 f., 441, 442, 443, 446, 449, 451, 452, 453, 461, 467, 482, 485, 486 f., 488, 490, 494, 495, 497, 499, 501.

13/ p. 360, 452, 482, 486, 495.

14/ s. die bereits angeführten Stellen in Anm. 8 und 9 dieses Kapitels.

15/ Vielleicht eine Anspielung auf Thélème. Vgl. Rabelais, Gargantua, Kap. LIV. - Das Motiv läßt sich, über Rabelais hinaus, bis zu Dante zurückverfolgen. Vgl. W. Pabst A 17, Wiss. Zs. FSU Jena, 5 (1955/6), p. 325-328.

Objektives Erzählen im "Berger Extravagant"

1/ Die deutschen Titel stammen vom Vf.; die betreffenden Erzählelemente sind bei Sorel nicht durch Überschriften gekennzeichnet.

2/ Le Berger Extravagant, Pastorale burlesque, Textes littéraires français, 1960. Allerdings muß gesagt werden, daß Thomas Corneille, durch Banalisierung des Konflikts zwischen Illusion und

Wirklichkeit und durch Einzwängung in das Korsett einer künstlichen Ort- und Zeiteinheit, das Sujet "verschenkt" hat. Überdies redet Lysis hier in witzig burlesken Versen, als machte er sich über seine eigne Verrücktheit lustig, während die anderen "Schäfer" von Anfang an so verrückt spielen, daß jede Kontrastwirkung verloren geht.

3/ vgl. Don Quijote, 2. Teil, Kap. 26.

4/ Zeitsprünge gehen selten über einen Tag hinaus. Die häufigste Anknüpfung ist: "Le lendemain [...] " (I, 2. T., p.184; 195; et passim). Eine Ausnahme macht die Wartezeit in Saint Cloud und in Paris vor der Abreise ins vermeintliche Forez. Hier finden Raffungen von drei (I, 1. T., p.137 f.) und sogar "fünf bis sechs" (I, 1. T., P.142) Tagen statt.

5/ 1. Teil, Kap. XVI und XX.

6/ Offensichtlich eine Reminiszenz an den Trauerzug der Mönche im Don Quijote, 1. Teil, Kap. XIX.

Objektives Erzählen im "Polyandre"

1/ Polyandre, Paris 1648, Advertissement aux Lecteurs. Nicht pag. S. 12.

2/ Sollte hier der Ursprung der im Kreise Boileaus und Furetières entstandenen Métamorphose de la Perruque de Chapelain en astre liegen?

3/ s. E. Roy L 30, p.187 f.

Der Erzähler vor Sorels "Francion" und "Berger Extravagant"

1/ Le Berger Extravagant, Rouen 1639, II, 3. T., Buch XIII, p.44: "Il ne faloit pas mettre des avantures si aysees à reconnoistre pour des mensonges, car elles sont si extraordinaires que si elles estoient arrivees il y auroit plusieurs personnes qui vivent encore qui l'auroient veu, & l'on en trouveroit quelque chose dans l'histoire du Roy deffunct."

2/ Vital d'Audiguier, Histoire tragécomique de nostre temps, Paris 1615, p.320 (Anfang von Buch VII). Ähnlich p.110 f. (Anf. von Buch III), 165 (Anf. von Buch IV), 223 (Anf. von Buch V), 400, 672, 680. Sämtliche nachfolgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

3/ Romanciers du XVIIe siècle, Francion, Buch IX, p.395 f.

4/ Le Berger Extravagant, II, 3. T., p.20: "[L'Arioste]vous lairra deux Chevaliers l'espee haute preste à se fraper pour aller voir leur faire donner deux ou trois coups d'espee, & puis il les quite encore." Und über d'Audiguier (ebenda, II, Remarques, p.487):

"J'adjousteray encore que depuis le milieu jusqu'à la fin, il y a beaucoup de ce stile de l'Arioste [...]. C'est une maxime, qu'il ne faut jamais coupper en tant de morceaux une advanture qui se passe en un jour, & quelquefois en un instant. Cela gaste toute une histoire, & trouble la memoire des Lecteurs."

5/ Polyandre, Paris 1648, I, p. 384.

6/ Sorel läßt seinen Räsonneur Clarimond diesen blumigen Anfangssatz parodieren, indem er ihn auf den verrückten Schäfer überträgt: "Sous l'heureux regne du plus invincible Roy de Lys, florissoit à Paris le fils d'un marchand de soye dont la vertu esgaloit l'antiquité de race, & dont l'antiquité de race estoit surpassée par les richesses." (Le Berger Extravagant, I, 2. T., p. 134).

7/ Paris 1621, p. 459 f.

8/ La Vraie suitte de Polixene, Paris 1634, p. 993 f.

9/ Vgl. Polyandre, I, p. 384 (an das Schicksal); II, p. 590 ff. (an Gastrimargue, in Polyandres Erzählung); I, p. 226 (an die "Liebenden" unter den Lesern); Francion, Romanciers du XVIIe siècle, p. 332 (an weibliche Leser).

10/ Romanciers du XVIIe siècle, p. 1313, Variante c zu p. 310; p. 1318, Variante b zu p. 333.

11/ I, 2. T., p. 203.

12/ G. Reynier L 28, p. 273 ff.

13/ Zit. ebenda, p. 273.

14/ Revuës, corrigees, et augmentees de nouveau par l'Autheur, Lyon 1610, fol. 2a (im Kontext!).

15/ s. G. Reynier L 28, p. 274.

16/ s. ebenda, p. 274.

17/ Lyon 1612, p. 3 u. 242. Topos "Schreiben auf Befehl", vgl. E. R. Curtius, ELLM, p. 94 f.

18/ Paris 1621, "Epistre à Doristée", nicht pagniniert.

19/ Le premier livre d'Amadis de Gaule, Übersetzung von Nicolas de Herberay, Lyon 1577, fol. 6b. Erstausgabe der Übersetzung 1540. Zur Entstehung des Amadis-Romans vgl. H. Koerting L 16, I, p. 12.

20/ Les Constantes et infortunees amours de Lintason, Paris 1601, fol. 3 f. - Vgl. M. Magendie L 22, p. 155 f. Danach hätte der Sieur de la Regnerye dieselben Formulierungen in einem späteren Roman, L'Inconstance de Clitie, ensemble les amours de Cléante et de Cléonie (1624), wiederaufgegriffen. Sollte es sich bei diesem um eine Neubearbeitung des Romans von 1601 handeln?

21/ Les Constantes et infortunees amours de Lintason, fol. 201 a.

22/ Ebenda, fol. vii b.

23/ Ebenda, fol. 202 a.

24/ Les Amours de Poliphile et Mellonimphe, Lyon 1610, fol. 2 b. Diese vorsichtige Wissensklausel hindert den Erzähler übrigens nicht, im weiteren Kontext seitenlange Innere Monologe wiederzugeben (z. B. fol. 14b-16a).

25/ Hypnérotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, Paris 1554, Buch II, fol. 133 ff. (Neuausgabe von B. Guégan: Paris 1926).

26/ Oeuvres complètes, Pléiade, p. 184 f. u. 202 (Pantagruel, Kap. IV u. VII). - Die "erfundene Bibliothek" ist seit Rabelais eine beliebte Form der Satire. s. A. Adam L 2, p. 1468, Anm. zu p. 1082, mit dem Hinweis auf Georges Brunets Beitrag zu Paul Lacroix' Catalogue de la Bibliothèque de Saint-Victor, 1862. Dieses Werk des "Bibliophile P. L. Jacob" (Pseudonym für P. Lacroix) war dem Vf. der vorliegenden Studie nicht zugänglich. BURGAUD DES MARETS und RATHERY zitieren es im Kommentar zu ihrer Rabelais-Ausgabe (L 8, I, p. 343); sie sind im Gegensatz zu P. Lacroix der Meinung, daß Rabelais die meisten Titel seines satirischen Bücherkatalogs frei erfunden habe. Unter den zahlreichen Nachahmungen von Rabelais' Katalog nennen sie nur Henri Geldorps Dialogues epithalamicus in Abbes Gabbema's Epistularum ab illustribus viris scriptarum centuriae tres (Harlingen 1664). Hinzuzufügen wären mindestens die Bibliothèque de Madame de Montpensier (1587; s. darüber C. F. Lénient L 20, II, p. 110 f.) und die Kataloge in dem anonymen Parasite Mormon (1650, p. 169 ff.) und in Furetières Roman Bourgeois (1666; in der Ausgabe von G. Mongrédien p. 212 ff.).

27/ Du vray et parfait Amour, Paris 1612, fol. 1b.

28/ Le premier livre d'Amadis de Gaule, Lyon 1577, Prologue, fol. 6b.

29/ Lyon 1576. Die nachfolgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. - Zu Belleforest's Übersetzung und Bearbeitung von Bandellos Novellen s. W. Pabst L 25, p. 198 ff. - Zu Belleforest's Exordialtopik vgl. E. R. Curtius über "adtestatio rei visae" (ELLM, p. 183).

30/ Sie geht hier glücklicher aus als in Shakespeare's späterer Bearbeitung desselben Stoffes, wie schon Belleforest's Titel zeigt: "Avec quelle ruse Amleth, qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son pere Horvvendille, occis par Fengon son frere, et autre occurrence de son histoire".

31/ Sorels "Histoires comiques" sind geradezu eine Replik auf diese Modegattung, wie der Anfangssatz von Francion C zeigt (Romanciers du XVIIe siècle, p. 1270, Variante zu p. 66): "Nous avons assez d'Histoires tragiques qui ne font que nous attrister." Mit Sicherheit kannte er de Rosset's Histoires des amans volages de ce temps (1617), die er gleichfalls der Gattung der als "veritab-

les" ausgegebenen "Histoires tragiques" zurechnet; s. Berger Extravagant, Rouen 1639, II, Remarques, p.500. Rosset's Geschichten spielen am Hofe des "grand Alcandre" (Heinrichs IV) und sind nach Umfang und Struktur, mit ihren durchgeführten Dialogen und Vers-Einlagen, ebenso als Kurzromane anzusprechen wie Belleforest's "Coeur genereux" oder die Erzählungen der Du Souhait Nervèze und Regnerye.

32/ La Quarta parte de le Novelle del Bandello nuovamente composte, Lyon 1573. In den Novellen des Bischofs von Agen haben wir es noch mit einer wesentlich kürzeren Form zu tun. Auch bewahren die Widmungen, die er jeder Novelle voranstellt, noch eine Mischung von epistularischem und geselligem Rahmen. Das Einmünden der erzählten Zeit erfolgt teils in diesem, teils an Anfang und Ende des erzählenden Kontextes; z.B. in der Novelle von dem ehebrecherischen Lyonneser Tuchhändler, fol. 164 b - 171 b (Novella XXVIII). Neuausgabe: G. Brognoligo, Bari 1910 - 1912, Bd. V.

33/ Marguerite de Navarre, l'Heptaméron, Classiques Garnier, 1960, p.9. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.- Sorel kannte natürlich die Novellen der Marguerite de Navarre; er tadelt sie wegen Verunglimpfung des Klerus: Francion (Romanciers du XVIIe siècle), p.1314, Variante zu p.314; Le Berger Extravagant, Rouen 1639, II, Remarques, p.501.

34/ s. O. Grojean A 9, RIPB 42 (1904), p.153 ff. u. W. Pabst L 25, p.172.

35/ Les Cent Nouvelles nouvelles, in: Conteurs français du XVIe siècle, p.19. Vgl. hierzu W. Pabst L 25, das Kap. "Die Theorie der zeitlichen und räumlichen Nähe", p.168 ff. Der Gegensatz zu Boccaccios Novellenbegriff ist natürlich absichtlich überspitzt. Der Verfasser verschweigt, daß bereits Boccaccio im "Proemio" des Decameron ausdrücklich erklärt, seine Geschichten seien "cosi ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi" (Ausg. von Bianchi, Salinari, Sapegno, p.5).

36/ La Sale, Hrsg. F. Desonay, Lüttich - Paris, 1941. "Amours, commenssant aux mariaiges", Kap. VIII u. IX, p.134 ff. "De Sacrillege", Kap. VII, p.242 ff.

37/ Novelas Ejemplares, Clásicos castellanos 27, p.218. - Zur Fragwürdigkeit des "Exemplarischen" in Cervantes' Novellen vgl. W. Pabst L 25, p.177 ff. Fr. Schürr (L 35, p.59) deutet das Wort "Exempel" bei Cervantes im Sinne der "Idee", die den Novellenmotiven jeweils zugrunde liegt.

38/ H. Petriconi (A 20, RJb 14 (1963), p.27 ff.) untersucht die "Fortsetzbarkeit als Bestandteil der Komposition" am Beispiel der Odyssee (p.29 ff.), des Satiricon (p.35 ff.), der spanischen Picaro-Romane (p.38 ff.) und der Erzählungen Voltaires (p.41 ff.).

39/ In "Rinconete y Cortadillo" beispielsweise nur Übergangsformeln wie: "Olvidábaseme de decir que [...]" (Clásicos castellanos 27, p.166). Zum "Erzähler am Ende der erzählten Zeit" vgl. die Formeln des Einmündens in den Schlußsätzen des "Amante liberal" und der "Fuerza de la sangre", Novelas Ejemplares, Col. Austral 567, p.64 u. 138.

40/ Trabajos de Persiles y Sigismunda, Paris 1841, Buch II, Kap. I, p.86; Kap. V, p.105; Kap. VI, p.131; Buch III, Kap. XVI, p.258; Kap. XVIII, p.269, etc. Vgl. hierzu Fr. Schürr L 35, p.142 f.

Erzähltechnik von d'Urfé und Sorel bis zu Mlle de Scudéry und Scarron

1/ L'Astrée, Lyon 1925-27, I, p.9. Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

2/ La Calprenède, La Cléopâtre, Leydener Nachdruck der Pariser Ausgabe von 1648, I, 1. Teil, Buch I, p.13. Alle folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

3/ Fumées Du vray et parfait amour (1569) beginnt mit der Schilderung eines Triumphzuges. (Paris 1612, fol.2 ff.).

4/ Ibrahim ou l'illustre Bassa, Rouen 1665, I, Buch I, p.11 ff.

5/ Ebenda, I, Buch II, p.54 ff.

6/ Artamène, ou le Grand Cyrus, Paris 1656, I, p.8.

7/ Clélie, Paris 1660/61, I, p.1 f. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

8/ Le Grand Cyrus (s.o. Anm.6), II, Buch II, p.340.

9/ Ibrahim, Rouen 1665, I, Buch III, p.191. Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

10/ Le Grand Cyrus, Paris 1656, I, p.169 f. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

11/ Clélie, X (5. Teil), p.1324.

12/ Ibrahim, I, Buch I, p.19-50; Buch II, p.67-173; II, Buch V, p. 376-478 (Hisoire de Bajazet et de Roxelane).

13/ Le Grand Cyrus, Paris 1656, I, p.169 f. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

14/ Clélie, Paris 1660/61, I, p.87 f.

15/ Le Grand Cyrus, X, p.63-285 u. 328-608.

16/ Ibrahim, I, p.201-263.

17/ Colonnas Traumroman war z.B. La Fontaine vertraut, s. W. Pabst A 16, RJb 1 (1947/48), p.304, Anm.1 u. A 18, ZFSL 66 (1956), p. 165 f. Auch Scudéry kannte ihn, s. unser Zitat auf S. 181. - Der Erzähler der Hypnérotomachie beschreibt ausführlich, mit Fachausdrücken und Maßangaben, die im Traum gesehenen Pyramiden, Tempel und Paläste (Paris 1554, fol.7 ff., 39 ff., 66 ff., 84 ff., 105 ff. - Die Architekturbeschreibung spielte bereits in allegorischen Traumerzählungen des Mittelalters eine Rolle; so bei dem Trobador Guiraut de Calanso (s. E. R. Curtius, ELLM, p.502), im Roman de la Rose, in der italienischen Rahmenerzählung L'Intelligenza und in Boccaccios Amorosa Visione (s. W. Pabst A 16, RJb 1 (1947/8), p.286 ff. u. 302 f.). Colonna hat "offenbar Boccaccios Amorosa Visione, vielleicht aber sogar L'Intelligenza vor Augen gehabt" (W. Pabst A 16, p.304, Anm.1. - Zur "Ekphrasis", deren Gegenstand Menschen und Schauplätze, aber auch Bilder und Reliefs sein können, vgl. E. R. Curtius (ELLM, p.78, 190, 199 ff., 553) u. W. Pabst (A 16, p.287). Für die Palastbeschreibung, die von den allegorischen Dichtungen des Mittelalters über Francesco Colonna bis hin zu Marino, Mlle de Scudéry und La Fontaine verfolgbar ist, scheinen überdies orientalische Quellen in Frage zu kommen (s. W. Pabst, A 16, p.278).

18/ M. Magendie L 22, p.27.

19/ Traité de l'origine des romans, Hrsg. A. Kok, p.171 f. - Die große Beschreibung des Ammon-Tempels findet sich im 6. Buch des Vray et parfait amour, Paris 1612, fol.206 - 218a. Die Vertraute Mélangénie hat sie verfaßt und gibt sie Charide zu lesen. Charide spart sich die Lektüre für später auf ... (fol.218 a).

20/ Ibrahim, I, nicht pag. S. 16.

21/ Romant Comique, in Romanciers du XVIIe siècle, p.559.

22/ s. H. Koerting L 16, I, p.439 f.

23/ Clélie, X (5. Teil), Buch III, p.1091-1142.

24/ Ebenda, IX (5. Teil), Buch I, p.513-529.

25/ Le Grand Cyrus, I, p.186 f. G. Mongrédien (L 23, p.63) zitiert dieselbe Stelle.

26/ G. Mongrédien L 23, p.47 f.

27/ Le Grand Cyrus, X, p.58.

28/ Ebenda, X, p.331-333. Zit. bei G. Mongrédien L 23, p.57 ff.

29/ Ibrahim, I, nicht pag. S. 9.

30/ Clélie, I, p.2-30.

31/ Le Grand Cyrus, I, Buch III, p.397 ff.

32/ Ebenda, I, p. 398 ff.

33/ Ebenda, X, Buch III, p. 647 ff.

34/ E. Roy (L 30, p. 423) schreibt ihn Sorel zu. Vgl. unser Kapitel über "Objektives Erzählen im Roman Bourgeois", Anm. 26.

35/ Vgl. A. Adam L 2, p. 38 f. und Fr. Bar A 2, SFL, p. 217 ff.

36/ La Bibliothèque françoise, Paris 1667, p. 199.

37/ s. A. Adam L 2, p. 1352, Anm. zu p. 39.

38/ Romanciers du XVIIe siècle, p. 534.

39/ Eine ähnliche burleske Überdrehung der "ariostischen Übergangs" schon in Cervantes' Persiles y Sigismunda: "Parece que el volcar de la nave volcó, o por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dió cuatro o cinco principios, casi como dudando, qué fin en él tomaría." (Paris 1841, Buch II, Kap. II, p. 86).

40/ Ähnliche negative Wissensklauseln finden sich schon bei Cervantes, z. B. in Gestalt der vergessenen Ortsnamen im ersten Satz des Don Quijote und in Persiles y Sigismunda, Buch III, Kap. 10, p. 230.

41/ p. 580 ff., 601 ff., 628 ff.; 677 ff.; 689 ff.

42/ H. Chatelain A 4, RU 11 (1902), Bd. II, p. 495.

43/ Novellen: p. 552 ff., 547 ff., 727 ff., 773 ff.
Binnenerzählungen: p. 580 ff., 601 ff., 628 ff., 677 ff., 689 ff.

44/ Die "histoire de l'Amante invisible" wird überdies noch im Kontext auf den primären Erzähler umgestellt. Wenn dieser erklärt, "un honneste Napolitain", der Don Carlos und seine Geliebte kannte, habe ihm von ihren hohen geistigen Qualitäten erzählt, so fingiert er mit dieser (natürlich ironischen) Bemerkung eine wenn auch ferne reale Beziehung zu seinen Gestalten. - Zu der Bedeutsamkeit dieser Umstellung einer Binnennovelle auf den Romanerzähler vgl. W. Pabst L 25, p. 222 f. Durch diese "Umkehrung der Erzählhaltung" erhält die Novelle "das Gewicht eines selbständigen Kunstwerks" (ebenda).

FURETIÈRES ERZÄHLTECHNIK IM ROMAN BOURGEOIS

Inhalt und Vorreden

1/ vgl. H. Koerting L 16, II, p. 248-258, der zur Beschreibung des Romans vornehmlich auf Zitate zurückgreift!

2/ Le Roman Bourgeois, Hrsg. G. Mongrédien, Club du meilleur livre. Sämtliche Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

3/ Romanciers du XVIIe siècle, p. 61 f.

4/ Polyandre, Paris 1648, I, nicht pag. S. 6 f.

5/ Romanciers du XVIIe siècle, p.575.

6/ Is. Bronk L 6, p.xlii.

7/ Polyandre, I, nicht pag. S. 9-11.

8/ Diese Darlegung der Herausgeber- und Bearbeiterfiktion erinnert stark an die Vorreden zum Berger Extravagant, in denen Sorel behauptet, seine Arbeit habe in einem "remettre par ordre" von Memoiren bestanden, deren Autor ihm auch das Material zu seinen "Remarques" geliefert habe (Le Berger Extravagant, Rouen 1639, I, 2. Teil, nicht pag. S. 2 f.; II, 3. Teil, nicht pag. S. 5).

9/ Polyandre, I, Vorrede, nicht pag. S. 12.

10/ Allerdings wird die Konvention des Schlusses durch Heirat im Berger Extravagant nur noch ironisch gewahrt: II, 3. Teil, p.118; Remarques, p.523.

11/ Polyandre, I, nicht pag. S. 13 f.

12/ Vgl. unser Einleitungskapitel über "Romantheorien im 17. Jahrhundert".

13/ Francion, in: Romanciers du XVIIe siècle, p.352: "[...] il fit ceste plainte qui a de l'air de celles que l'on trouve dans les Romans". - Le Berger Extravagant, I, nicht pag. S. 7; II, nicht pag. S. 6: "Au reste je me mocqueray de ceux qui diront qu'en blasmant les Romans, j'ay fait un autre Roman."

Romankritik im Roman und Haltung des Erzählers

1/ vgl. die Titel der Ausgaben des Berger Extravagant, zit. bei G. Reynier L 29, p.387.

2/ Romanciers du XVIIe siècle, p.645. Vgl. W. Pabst L 25, p.224, mit dem wichtigen Hinweis, daß Scarron Novelle und Roman noch nicht als "Gattungen" unterscheidet.

3/ Romanciers du XVIIe siècle, p.555; 559.

4/ Traité de l'origine des romans, Hrsg. A. Kok, p.116.

5/ vgl. unser Kapitel über "Romantheorien im 17. Jahrhundert". Vgl. auch R. Bray L 5, das Kap. "Le poème héroïque et le roman", p.336 ff., insbes. p.348.

6/ Huet, Traité de l'origine des romans, p.118.

7/ Art poétique, III, v. 118.

8/ Polyandre, I, nicht pag. S. 14 f.

9/ Ch. Asselineau L 3, p.21.

10/ H. Fischer L 11, p.254 ff.

11/ L'Astrée, Hrsg. H. Vaganay, I, p.111 ff. ("Histoire d'Astrée et Philis"), insbes. p.142.

12/ vgl. A. Le Breton L 19, p.163 ff. und 195 ff. (Analysen des Cyrus und der Clélie).

13/ L'Astrée, I, p.142 f.

14/ s. A. Le Breton L 19, p.168, 170, 172.

15/ L'Astrée, I, p.142 ff.

16/ Ebenda, I, p.10.

17/ s. A. Le Breton L 19, p.172.

18/ s. ebenda, p.163 ff. und 197 ff. Mandane wird viermal entführt, Clélie "nur" dreimal.

19/ vgl. H. Fischer L 11, p.257 f.

20/ Traité de l'origine des romans, p.179.

21/ Ebenda, p.228 f.

22/ Vgl. unsere Kapitel über "objektives Erzählen" im Francion und im Berger Extravagant. Wenn wir vom Polyandre absehen, finden sich Schauplatzbeschreibungen bei Sorel nur in den Traumerzählungen des Francion und des Lysis.

23/ z.B. Foucquets Schloß Vaux de Vicomte als "Valterre"; Clélie, Paris 1660/1, X. Buch III, p.1091-1142.

24/ Ibrahim, Rouen 1665, I, p.221-243.

25/ Hrsg. Vaganay, I, Buch II, p.41 ff.

26/ Le Berger Extravagant, Rouen 1639, II, 3. T., p.14 f.

27/ Porträt der Mandane im Grand Cyrus, Paris 1656, I, p.186 f. Porträt der Mélisante in der Clélie, Paris 1660/1, IX (5. Teil), p.530 ff.

28/ vgl. G. Mongrédien L 23, p.47 f.

29/ s. H. Koerting L 16, I, p.440, Anm.1.

30/ vgl. die Porträts der Scudéry und ihres Kreises in der "Histoire de Sapho", Grand Cyrus, Paris 1656, X, p.328 ff.

31/ Le Breton L 19, p.164 ff., Résumé des Grand Cyrus.

32/ Ebenda, p.198, Résumé der Clélie.

33/ s. Scudéry, Ibrahim, Rouen 1665, I, Préface, nicht pag. S. 4. - Vgl. A. Kok L 17, p.60.

34/ Le Berger Extravagant, Rouen 1639, II, 3. T., p.44 f.

35/ Le Grand Cyrus, Paris 1656, I, p.384.

36/ Clélie, Paris 1660/1, I, p.87 ff.

37/ Le Berger Extravagant, II, 3. T., p.118. Vgl. unser Kapitel über den "Erzähler im Berger Extravagant".

38/ Le Berger Extravagant, II, 3. T., p.118; Remarques, p.523.

39/ s. A. Le Breton L 19, p.172.

40/ vgl. B. Morawe A 14, Neoph. 47 (1963), p.195 f.

Subjektivierendes Erzählen im "Roman Bourgeois"

1/ Le Berger Extravagant, II, Remarques, p.545.

2/ Ebenda.

3/ Hervorhebung Furetières. Es handelt sich um den Anfang eines Gedichtes von Desportes: "O Nuit, jalouse Nuit, contre moy conjurée ..."

4/ Le Berger Extravagant, I, 1. Teil, p.321 f. Vgl. unser Kapitel über "subjektivierendes Erzählen im Berger Extravagant". - H. Baader (A 1, RF (1964), p.442) meint, daß wir mit keiner Gestalt des Roman Bourgeois sympathisieren können, da der Erzähler mit seinen Urteilen ständig Distanz herstelle. Dagegen sei Sorel im Francion die "Er-Form" geglückt, ohne die Sympathie zu verhindern (p.443). H. Baader erwähnt nicht den Berger Extravagant, in dem Sorel eine ähnliche Distanz zu seinen Gestalten herstellt wie Furetière. Übrigens muß gegen H. Baaders Betrachtungsweise geltend gemacht werden, daß Sympathie und Distanz sich nicht immer ausschließen, wie der Don Quijote oder Fieldings Romane beweisen. Sie schließen sich auch gegenüber der Javotte oder Lucrèce des Roman Bourgeois nicht aus.

5/ p.25; 43; 183 f.; 190 f.; 194 f.

6/ p.48, 52, 57, 58, 119, 122, 123, 127, 153, 192, 197, 231.

7/ p.27, 39, 54, 66, 118, 127, 161, 164, 167, 168, 183, 193.

8/ p.26, 51, 54, 130, 132.

9/ "Vouloir": p.16, 26, 63, 76, 190; "songer": p.43, 126; "résoudre": p.63, 68, 77, 164.

10/ p.47, 70, 74, 125, 153, 160, 170, 183, 191.

11/ Polyandre, II, p.494 f. - Vgl. unser Kapitel über "subjektivierendes Erzählen im Polyandre".

12/ s. E. Roy L 30, p.352 f. u. G. Reynier L 29, p.313, 316. - Die moderne Kritik hält diese Hypothese für unbeweisbar: s. H. Fischer L 11, p.73 ff. A. Adam (L 2, p.44) glaubt den Beginn der Feindschaft zwischen Sorel und Furetière vor 1655 ansetzen zu müssen.

13/ s. H. Fischer L 11, p. 74 f.

14/ A. Adam L 2, p. 48; vgl. auch die Anmerkungen, p. 1457 ff., zu p. 984, 986, 989, 991, 995, 998 (1), 999 (1) u. (2).

15/ Ebenda, Anmerkungen, p. 1457 ff., zu p. 986, 995, 998 (1), 999 (1) u. (2).

16/ s. H. Koerting L 16, II, p. 252; H. Fischer L 11, p. 24. - Vielleicht hat Furetière auch an den 1. Canto von Marinos Adone gedacht?

17/ s. E. Roy L 30, p. 95, Anm. 1.

18/ s. H. Fischer L 11, p. 100 f.

19/ Mehr noch freilich als an den galanten Roman erinnert die "Historiette" an das galante Epos. Die Darstellung der Ausgangssituation spielt deutlich auf den 1. Canto von Marinos Adone an, in dem Amor vor seiner erzürnten Mutter Venus flieht. Vgl. Adone, I, 11 ff., in: Marino e i Marinisti, Hrsg. G. G. Ferrero, p. 36 ff.

Objektives Erzählen im "Roman Bourgeois"

1/ Romanciers du XVIIe siècle. Vollichon: p. 1446, Anm. 1 zu p. 912. Polymathie: p. 1458, Anm. zu 989. Polymathies Liebhaber: p. 1458, Anm. zu p. 991. Charroselles: p. 1461, Anm. zu p. 1027 ff.; vgl. Einl., p. 48. Collantine: Einl., p. 47 f. Belastre: p. 1464, Anm. 7 zu p. 1049.

2/ Le Berger Extravagant, I, 2. Teil, p. 293 ff.

3/ Polyandre, II, p. 169 ff.

4/ H. Chatelain A 4, RU 11 (1902), Bd. II, p. 495. In unserem Zitat werden Chatelains Seitenangaben weggelassen, da sie sich auf andere Ausgaben beziehen.

5/ Ebenda, p. 495.

6/ H. Koerting L 16, II, p. 104 ff., Fußnote.

7/ Les Caquets de l'accouchée (1622/3, anonym), Hrsg. Ed. Fournier, Paris 1854, passim.

8/ s. H. Fischer L 11, p. 114 ff. u. A. Adam L 2, p. 48 f.

9/ s. A. Adam L 1, IV, p. 213.

10/ F. Brunot L 7, IV, p. 317.

11/ H. Chatelain A 4, RU 11 (1902), Bd. II, p. 494.

12/ Ebenda, p. 490 f.

13/ F. Brunot L 7, IV, p. 316.

14/ Polyandre, I, p. 37.

15/ Le Berger Extravagant, I, 1. Teil, p. 116 u. 289.

16/ Romanciers du XVIIe siècle, p.563, 649, 655, 747, 778.

17/ Ebenda, p.591 f.

18/ Ebenda, p.666, 667.

19/ E. Roy L 30, p.96.

20/ Romanciers du XVIIe siècle, p.191 f.

21/ E. Roy L 30, p.95 f. Roy's Seitenangaben beziehen sich auf andere Ausgaben. Sie werden hier durch Seitenangaben ersetzt, die sich für Furetière auf die Mongrédien-Ausgabe, für Sorel auf Romanciers du XVIIe siècle beziehen.

22/ s. A. Adam L 2, p.1465, Anm. 2 u. 3 zu p.1056.

23/ E. Roy L 30, p.96.

24/ s. A. Adam L 2, p.1468, Anm. zu p.1082.

25/ H. Clouzot A 5, R XVI, 3 (1915), p.76 ff.

26/ Le Parasite Mormon, histoire comique, Paris 1650, anonym, ohne Verlagsangabe, in 8°, p.169. - Der Abbé de Marolles schreibt die Erzählung seinem Freunde, dem Abbé de la Mothe-Le-Vayer zu; s. E. Roy L 30, p.423. E. Roy hält Sorel für den Autor. Uns scheint aber, man solle die Behauptung des Erzählers, der Roman sei von mehreren Autoren verfaßt ("L'un des autheurs de ce Livre, au Lecteur", nicht pag. S. 1), ruhig ernst nehmen. Die Geschichte vom Parasiten, vom Pointenkünstler, vom Poeten, die sich Louvot und sein Gesprächspartner erzählen, könnten wohl aus Sorels Feder stammen, da in ihnen deutlich Motive des Polyandre wiederkehren, namentlich in der Hauptgeschichte vom Parasiten, p.9 ff. Der Rahmen aber, mit der brillanten Nachahmung des Pariser Volksdialekts (p.3-8), den Sorel sonst norgends verwendet, mit der Häufung von erzählfremden Elementen wie Inhaltsverzeichnissen (p.162 f.), Katalogen (p.169 ff.), Apophthegmensammlungen (p.173 ff.), und mit dem Laurence Sterne vorwegnehmenden Einfall einer leeren Seite, auf der, wie der Erzähler am Rande bemerkt, ursprünglich ein "portraict" des Freundeskreises der Autoren stehen sollte (p.2), scheint durch Stil und Struktur von Sorels früheren Werken in keiner Weise vorbereitet. Dergleichen Extravaganzen findet man nicht einmal im Berger Extravagant. Auch ist der Stil des Rahmens im Parasite Mormon viel einfacher, flüssiger, "mündlicher" als in dem etwa gleichzeitigen Polyandre (1648). Das Ganze sieht sehr nach einer Gemeinschaftsarbeit aus, an der Sorel neben La Mothe-Le-Vayer beteiligt gewesen sein mag.

27/ Le Parasite Mormon, p.172 f.

28/ Ebenda, p.9 ff.; 181 ff.

29/ Ebenda, Vorrede, nicht pag. S. 7.

30/ Le Berger Extravagant, I, 1. Teil, p.116, 289; 228, 233 ff.; 397, 407; 155-196.

31/ Romanciers du XVIIe siècle, p.235, 307, 318 f., 376.

32/ Ebenda, p.563, 591 f., 649, 655, 666, 667, 747, 778; 552 ff., 647 ff., 727 ff., 773 ff., 535, 561, 562, 621, 681, 779.

33/ Ebenda, p.552.

34/ Über Charroselles' eigne mißglückte literarische Karriere: p.83, 84, 87; über die Plaideurs: p.200 f., 202 f.; über Mythophilacte: p.211, 212 f., 213 f.

SCHLUSS

1/ Ch. Sorel, De la Connoissance des bons livres (1671), Privileg 1663), p.157 f. - La Bibliothèque françoise, 2. Aufl. (1667; 1. Aufl. 1664), p.188 ff. - P.-D. Huet, Traité de l'origine des romans (1667), Hrsg. A. Kok, p.181.

2/ vgl. A. Adam L 2, p.7 u. 15. S. auch ebenda, Francion, p.173 ff. (Francion als Schüler), und Le Berger Extravagant, Rouen 1639, II, 3. T., p.151 ff. (Romane als einziges weibliches Bildungsmittel).

3/ Francions Empörung über die Höflinge, die "Bürger" als Schimpfwort gebrauchen (Romanciers du XVIIe siècle, p.218); die Störung eines bürgerlichen Balls durch übermütige Adlige im Polyandre (Paris 1648, I, p.180 ff.).

4/ W. E. Strickland A 23, FR, Januar 1954, p.184.

5/ s. A. Adam L 2, p.17 f.

6/ s. ebenda, notes de l'introduction, p.1344.

7/ s. A. Adam L 1, II, p.137.

8/ s. A. Adam L 2, p.19 u. p.1345.

9/ vgl. A. Adam L 1, II, p.137.

10/ vgl. E. Roy L 30, p.224 ff.

11/ Fr. Wey A 24, RC, Juli-August 1852, Bd. II, p.611 f.

12/ vgl. G. Reynier L 29, p.336.

13/ s. A. Adam L 2, p.49; Varianten, p.1335.

14/ G. Reynier L 29, p.354.

15/ s. A. Adam L 2, p.1335.

16/ vgl. R. Bray L 5, p.146.

17/ vgl. A. Pizzorusso A 21, SMV 3 (1955), p.93 u. 149 ff. Und insbes. Klaus Friedrich A 7, RJb 14 (1963), p.105 ff., mit anschließender Edition des romantheoretischen Teils von Du Plaisirs Schrift, p.118-132.

18/ vgl. G. Reynier L 29, p. 348 ff.

19/ Ebenda, p. 337.

20/ Ebenda, p. 354.

21/ vgl. W.C. Booth A 3, PMLA 67 (1952), p. 171 ff.

22/ vgl. W. Kayser L 15, p. 16.

23/ s. W.C. Booth A 3, PMLA 67 (1952), p. 171.

24/ s. F. H. Dudden L 10, I, p. 303 f. u. 339. Vgl. auch Walter Scott L 36, p. 23 f.

25/ vgl. E. Kahler A 11, 2. Teil, NR 70 (1959), p. 199.

26/ Für die englische Romanliteratur des 18. Jahrhunderts hat bereits 1957 I. Watt (L 39) die Zusammenhänge zwischen Erzähltechnik und gesellschaftlichen Erscheinungen auf mustergültige Weise erhellt.

27/ L 16, II, p. 222.

28/ L 1, IV, p. 210 f.

29/ L 2, p. 47.

30/ s. Nathalie Sarraute L 32, p. 59 f.

31/ PMLA 67 (1952), p. 162-185.

LEBENSLAUF

Ich bin am 20. Juli 1932 in Berlin als Sohn des Steuerberaters Dr. Wilhelm Bickerich und seiner Frau Christel Bickerich geb. Müller geboren. (Den aus meinem Vorfahrenkreise stammenden Familiennamen Goebel führe ich seit 1960).

Grundschulbesuch: 1939-1942.
Gymnasialbesuch: 1942-1951.
Abitur: Kant-Gymnasium Spandau, 4. Mai 1951.

Nach zwei Jahre langer Krankheit studierte ich von 1953 bis 1955 evangelische Theologie an der Kirchlichen Hochschule Berlin. Nach dem Abbruch dieses Studiums schrieb ich mich im Okt. 1955 an der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin ein und studierte Romanistik und Anglistik. 1958 exmatrikulierte ich mich und gab ein Jahr lang als Assistent Konversationsunterricht am Lycée Emile Loubet in Valence/Drôme. Am 13. März 1962 bestand ich in Berlin das Philosophicum und das Staatsexamen in Romanistik als erstem und Anglistik als zweitem Hauptfach. Von 1962 bis 1965 unterrichtete ich als Lektor für deutsche Sprache an der Faculté des Lettres in Dijon.

Mein Dank für manche Anregung während der Studienzeit gilt, unter den Dozenten der Philosophischen Fakultät der FU Berlin, Herrn Professor E. Loos, Frau Professor I. Hecht und ganz besonders Herrn Professor W. Pabst, der in einer Zeit stärkster Belastung durch sein Dekansamt keine Mühe scheute, meine Arbeit durch wertvolle Hinweise und sehr präzise Verbesserungswünsche zu fördern.